MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

27. JAHRGANG.

1895.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Die Nürnberger Musikgesellschaft (1588—1629) von Dr. *W. Nagel* . . . 1
Petrus Tritonius und das älteste gedruckte kathol. Gesangbuch, von Dr. *Fr. Waldner* 13
Berichtigung 50
De Coussemaker und Th. Nisard, von Dr. *J. Combarieu* 31
Zur Totenliste 1893, Zusätze u. Verbesserungen, von *K. Lüstner* 42
Das Stammbuchblatt von Walter Rowe 1614 43
Die Plica im gregorianischen Gesange im Mensuralgesange, von *P. Bohn* . 47
Der Hymnarius von 1524, von *W. Bäumker* 50
Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des 17. Jhs. von Dr. *H. Goldschmidt* 52
Petrucci's Motetti de passione, von *Wm. Barclay Squire* 72
Das alte Clarin-Blasen auf Trompeten, von *P. F. Richter* 75
Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana (1554), von Dr. *H. Riemann* . . 81
Totenliste des Jahres 1894, von *K. Lüstner* 91
Konrad Höffler, von *Rob. Eitner*, mit Tonsätzen 114
Johann Krieger, von *Rob. Eitner*, mit Beilagen seiner Kompositionen, Bog. 1 bis 3 (Fortsetzung im nächsten Jahrg.) 129
Die Beethoven-Autographe der Kgl. Bibliothek zu Berlin, von Dr. *A. C. Kalischer* (Fortsetzung im nächsten Jahrg.) 146
Rechnungslegung über die Monatshefte für Jahrg. 1894 171
Mitteilungen: Sethus Calvisius 11. Madrigale von Orl. di Lasso, Neuausgabe von A. Sandberger 11. Otto Migge's Geheimnis der alt italienischen Geigenbauer 12. Masque in honour of the marriage of Lord Hayes 1607. Neuausg. 27. Hispaniae schola musica sacra, Neuausg. 28. Anthologie des maitres religieux primitifs des 15.—17. siècle, Neuausg. 28. A collection of songs and madrigals by english composers of the chose of the 15. century, Neuausg. 28. Dr. H. L. Eichborn's Das alte Clarinblasen 29. Joh. Ad. Hiller, von K. Peiser 43. Kirchenmusikalisches Jahrbuch von Dr. Frz. Xav. Haberl 44. Jak. Thomasius, Biogr. 44. Bibliotheca musica-liturgica 45. Calvisius von Kurt Bendorf 45. Die Aufgaben des Chorgesanges im ev. Gottesdienste 62. Deutsche Volkslieder in Niederhessen 63. Über Dr. W. Nagel's Geschichte der Musik in England von H. Davey 77. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 2. Bd. 78. Eine feste burg ist unser Gott von Dr. Fr. Zelle 79. Historische Konzerte von R. Buchmayer in Dresden 80. Abraham a Sancta Clara 94. Katalog der Musikbibl. von Dr. F. Scheurleer 95. Katalog der Kgl. Hausbibl. im Schlosse zu Berlin 96. Joh. Herm. Schein von A. Prüfer 110. Jahrb. der Musikbibl. Peters f. 1894 110. R. Wagner-Museum in Wien 111. Über Einrichtung einer Partitur von Gesängen des 16. Jhs. 127. Les maîtres musiciens de la Renaissance française, Neuausg. 143. Instrumentenkatalog der Sammlung C. C. Snoeck's 144. Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle im 16. Jh. von Dr. Sandberger 151. Masseangeli's Autographe in Bologna 151. Fried. Bach u. Hässler, Neuausg. 152. Geburtsdatum Heinr. Marschner's 161. Joh. Krieger's Klavierpiecen 161. Fr. W. Marpurg's Geburtsdatum 162. Musici scriptores graeci von Carolus Jan. 162. Studien über Mozart 176. Franz Bader, Pflege der Musik in Jever 171. L. Hartmann, R. Wagner's Tannhäuser 171. Nachgelassene Schriften R. Wagner's 172. Frz. M. Böhme, Volkstüml. Lieder 172. Max Hesse's Musiker-Kalender 172

Beilagen:

1. Katalog der Zwickauer Rats-Bibl., Bog. 21—32.
2. W. Nagel's Annalen der englischen Hofmusik, Bog. 10, Schluss.
3. Musikbeilagen zu Joh. Krieger, Bog. 1—3.

Fortsetzung und Schluss der Beilagen 1 u. 3 im nächsten Jahrgange.

Gesellschaft für Musikforschung.

Mitgliederverzeichnis.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden.
Fr. J. Battlogg, Pfarrer in Gurtis.
Dr. Wilh. Bäumker, Pfarrer, Rurich.
H. Benrath, Redakteur, Hamburg.
Lionel Benson, Esq., London
Rich. Bertling, Dresden.
Rev. H. Bewerunge, Maynooth (Irland).
Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.
Universitäts-Bibl. in Heidelberg.
Universitäts-Bibl. in Strafsburg.
Fürstl. Stolbergische Bibliothek.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. E. Bohn, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Hugo Conrat, Wien.
C. Dangler in Colmar.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.
Prof. Ludwig Fökövy, Szegedin.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.
Th. Graff, Gera (Reufs).
Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Prof. Dr. Kade, Musikdir., Schwerin.
W. Kaerner, Freiburg i. Br.
Dr. W. Kaiser, Halle.
Kirchenchor an St. Marien in Zwickau.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Prof. in Wien.
O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Prof. Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. von Liliencron, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Esq. Southsea (England).
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Georg Maske, Oppeln.
Rev. J. R. Milne in Swaffham.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Anna Morsch, Berlin.
Prof. Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Cleve.
Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
G. Odencrants, Vice Haradshofchingen Kalmar (Schweden).
Paulus Verein in Worms.
Bischöfl. Proskesche Bibliothek in Regensburg.
Prof. Ad. Prosniz, Wien.
Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.
A. Reinbrecht in Verden.
Bernhardt Friedrich Richter in Leipzig.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Leipzig.
L. Riemann, Essen.
Paul Runge, Colmar i. Els.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer im Haag.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
Dr. Hans Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, Esq., London.
Prof. C. Stiehl, Lübeck.
Prof. Reinhold Succo, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Pfr. Leop. Unterkreuter, Oberdrauburg.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
G. Voigt, Halle.
Dr. Frz. Waldner, Innsbruck.
C. Walter, Biberich a. Rh.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
Prof. Dr. F. Zelle, Berlin, Rektor.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen NEW Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Die Nürnberger Musikgesellschaft.
(1588—1629.)

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

Im Jahre 1588 traten eine Anzahl angesehener Nürnberger Bürger zusammen, um eine Gesellschaft zur Pflege der vokalen und instrumentalen Musik zu begründen. Sie führten ihr Vorhaben durch eine Reihe von Jahren mit einer in Anbetracht der schweren Zeiten bewundernswerten Energie aus und berichteten — in ihrem Sinne — sorgfältig über ihre Kränzchen. Das Protokollbuch der Gesellschaft, welches im Jahre 1796 im Besitze eines Mitgliedes der *Scheurl*'schen Familie war, gelangte später nach Paris; es befindet sich jetzt unter den Manuskripten des British Museum.*) Ein sorgfältig übermalter Stich eröffnet das Buch, welcher auf die erste Seite geklebt ist, auf welcher dann bunte recht geschmackvoll angeordnete Randleisten hinzugefügt sind. Eine weibliche Figur, deren Füfse noch durch enges Schuhwerk nicht ihrer natürlichen Dimensionen beraubt sind, sitzt musizierend im Vordergrunde, weiter zurück liegt ein riesiger Hirsch in beschaulicher Ruhe und unbekümmert um einen Jäger, der am Fufse eines im Hintergrunde aufragenden Schlossberges mit seinen Hunden jagt. Den Vordergrund füllen mannigfache musikalische Instrumente. Darunter steht: *M. De Vos inuent.* und *Excipit Ipsa Sonos Autoris, Mentemq. Loqventis.* — Als kleiner und bescheidener

*) Eine genaue Beschreibung des Buches ist überflüssig. Es trägt die Signatur: Additional Manuscripts 25716.

Beitrag zur Geschichte des geselligen Musiktreibens in Deutschland werden die folgenden Ausführungen, wie ich hoffe, nicht unwillkommen sein.

Der Beginn des 17. Jahrhunderts lässt in Deutschland überall ein Steigen der Bildung und des Bildungsbedürfnisses erkennen; nicht allein Astronomie, Mathematik und Geographie zeigen bedeutende Fortschritte, auch die Philosophie sucht sich aus dem Aufeinanderprallen der gegensätzlichen theologischen Ansichten auf eine freiere Zinne zu erheben; die Literatur beginnt einen Aufflug, der ungeahntes verhiefs. Die Dichtung wurde deutsch, in ihrer Tendenz deutsch. Sonderbare Ironie des Schicksals: als die deutschen Dichter gegen das Ausland Front zu machen anfingen, als sie sich anschickten, mit ihren Genossen fremder Zungen in einen dichterischen Wettkampf, den sie in ihrer Muttersprache zu führen gedachten, einzutreten, als *Opitz* sein Büchlein von der deutschen Poeterey herausgab und *Wilhelm Zincgref* „von der deutschen Nation klug ausgesprochener Weisheit" handelte, da schlug die Stunde, welche Deutsche gegen Deutsche zum furchtbarsten Kampfe, von dem die Geschichte weifs, rief, welche auf Deutschlands Boden Heere von schrecklicher Gröfse und Gewalt führte, Heere, welche die blutgetränkten Marken erst verliefsen, als das Land am Rande des Abgrunds angelangt war, seinen materiellen Wohlstand wie seine Kultur nahezu vernichtet sah. Fürwahr, so oft es auch schon gesagt ist, man wird nicht müde, seine Bewunderung für die riesenhafte Schwungkraft des deutschen Geistes auszusprechen, der sich aus all dem Elend, das sein Land mehr als irgend ein andres umkrallt gehalten hat, immer wieder siegreich erhob, und der gewaltigen Aufgabe, welche ihm zu erfüllen bestimmt war, trotz aller äufsern und inneren politischen Hindernisse, aufs neue sich hingab. — Der deutsche Idealismus hat die sonderbarsten Formen angenommen; seine Geschichte auch nur andeutungsweise geben, heifst die Geschichte Deutschlands und der Deutschen erzählen. Ein Stück deutschen Idealismus zeigt uns auch die kurze Spanne Zeit, welche der deutschen Musikgesellschaft beschieden war.

Wir haben keinen Schlüssel zu der unmittelbaren Veranlassung ihrer Gründung. Der Umstand jedoch, dass sich derartige musikalische Kollegien oder Societäten, oder, um das gute alte Wort, das auch unsere Nürnberger anwenden, zu gebrauchen, Kränzchen bisher nur in protestantischen Kreisen haben nachweisen lassen, der Umstand, dass für die Musikgesellschaft zu Mühlhausen i. Th. der Zusammenhang ihrer Kunstübung mit der Kirche nachgewiesen ist, alles dies lässt

uns annehmen, dass der Aufschwung, welchen die Pflege der Musik in der protestantischen Kirche mehr und mehr nahm, auch von Einfluss auf den Entschluss der Nürnberger gewesen ist. Keinesfalls aber dürfen wir, wie sich sogleich ergeben wird, diesen Einfluss zu hoch bemessen. Die 12 Begründer der Gesellschaft (aller, auch der später eingetretenen Wappen sind sorgfältig gezeichnet und übermalt im Buche zu finden) waren die folgenden: *P. Koler*, *H. Nützel*, *P. Behaim*, *B. Volckhaimer* (Volckamer), *J. Khun* (resignirt 1593), *B. Scheurl*, *W. Im Hof* (resign. 1598), *W. Harsdorfer* (resign. 1595), *N. Rotengatter*, *L. Taig*, *L. Endres Bugel* (resign. 1594) und *Jorg Has.*

In dem Vorhaben dieser Männer erscheint zunächst etwas, das man den modifizierten oder modernisierten Standpunkt der Meistersinger nennen möchte: die Musik solle „Gott zu Lob und Ehren" „sonderlich an einem Sonntag" geübt werden. Aber die Stätte, an der man die Musikübungen abhalten will, ist nicht die Kirche, sondern das Rathaus „in einer darzu bestellten Stuben"; auch ist es nicht mehr die Schrift, welche die Richtschnur für den Gesang abgiebt, es ist nicht mehr das beschränkte Ideal, welches die Meistersinger zu ihrem Laiengottesdienste beseelte, nicht mehr deren arg begrenzte, spiefsbürgerliche, trocken-ehrbare Musikübung, welche die Begründer unsrer Gesellschaft im Sinne trugen: sie kamen ausdrücklich zusammen zur „Beförderung und Exercitio der löblichen Musica"; und darum beschlossen sie auch, dass „etliche gewisse Personen, welche solcher kunst vor andern erffarn. und geuebt, umb ain järlich honorarium bestelt werden" sollten. Die bestellten Musikanten waren:

Friderich Lindtner, welcher am 13. Septbr. 1597 starb; *Caspar Hassler*, ohne allen Zweifel Hans Leo's weniger berühmter Bruder, *Jacob von der Hoewen* und *Martin Pauman*, welcher im November 1598 sein Leben beschloss. Ob C. Hassler und Jacob v. d. Hoewen bis 1623, wo die Gesellschaft, wie wir sehen werden, neu konstituiert wurde, ob sie nur bis 1602, wo die regelmäfsigen Versammlungen plötzlich aufhörten, im Dienst der Gesellschaft standen, ergiebt sich nicht.*) Jedenfalls waren sie nach dem Jahr 1623 nicht mehr für die Societät engagiert. Jeder der Musiker bezog halbjährlich 5 Gulden, wofür sie alle vierzehn Tage, später jedoch immer seltener, Sonntag Nachmittags „mit ihren wolbestimbten Instrumenten" zur

*) Ich muss mir versagen, von hier (London) aus, den angegebenen Musikernamen weiter nachzugehen.

Verfügung zu stehen hatten. Wie die „Herren Kräntzlins Verwandten" sollten auch die Musikanten an dem „zimblichen Undertrunck neben Keefs, Brodt und Obs", was alles zur Vesperzeit aufgetragen wurde, teilnehmen. Die erste, die Grundsätze der Gesellschaft allgemein darlegende Bestimmung*) datiert vom 1. November 1588, die erste Versammlung fand am Sonntag den 4. November statt. Ob das Rathaus den 12 Herren nicht zum Musikmachen eingeräumt wurde, es ihnen vielleicht nur gestattet war, in dem „bestellten" Zimmer daselbst ihre vielen „leges" auszubrüten, weifs ich nicht; am 20. Novbr. nämlich revidierten die Herren auf dem Rathause ihre Statuten; die Kränzchen fanden jedoch, trotz der ursprünglich anders lautenden Bestimmung, abwechselnd in den Wohnungen der Mitglieder statt. Die Gesellschaft konnte nicht florieren; der Grund lag darin, dass sie an der auch heute noch hochmodernen Krankheit aller Vereine, ewiger Statutenmacherei, litt; aufserdem mischte sich die Gesellschaft zu sehr in die Privatangelegenheiten des einzelnen Mitgliedes. Äufsere Gründe kamen noch hinzu. — Was wir von den soeben angeführten Dingen hören, ist in seiner naiven Breite und ehrbaren Trockenheit, welche entzückend mit dem abgehandelten kontrastiert, oft überwältigend komisch. Freilich würden wir dies alles gerne geben für einen ausführlichen Bericht über die Musik, welche die Herren gemacht, für Angaben darüber, welche Instrumente sie benutzt, wie sie Gesangsstücke instrumental besetzten, wie das Verhältnis von den Gesangs- zu den Instrumentalstimmen war. Das alles wird uns vorbehalten. Statt dessen bekommen wir die endlosen Verordnungen, welche sich hauptsächlich mit der Regulierung des „zimblichen" Trinkens befassen, welches schliefslich ziemlich unziemlich wurde. Nach Festsetzung von Strafen für nicht erscheinen (Entschuldigungsgründe waren „ehehaffte Ursachen") wurde der gewöhnliche Beitrag auf 4 Gulden für Jahr und Mitglied festgesetzt; dies Geld sollte zum Unterhalt der Musiker dienen. Um nun aber auch sogleich etwas in die „Püchse" zu bekommen, musste jedes Mitglied, ausgenommen *Jörg Hase*, welcher die Stelle eines Aktuars versah, als tüchtiger Musiker gerühmt wird und allerlei Instrumente für die Übungen herlieh, wie am 20. Novbr. des Eröffnungsjahres beschlossen wurde, 1 Gulden in die Kasse legen. Zwei der Herren fungierten als Kassierer; sie hatten einmal jährlich Rechnung zu legen. Wollte jemand aus der Gesell-

*) Die Verordnungen sind im Beginn des Buches der Reihe nach aufgeführt, die Protokolle der einzelnen Sitzungen folgen erst später.

schaft treten, so hatte er „zween Goldgulden, der bleibenden Gesellschaft zum besten, zu ainem freuntlichen Valete in die Püchsen einzustofsen". -- Ungefähr ein Jahr darauf wurde eine „*Neue Ordnung*" gemacht. Von jetzt ab wollte man nur einmal im Monat zusammenkommen. Anfangs war man um 5 Uhr nach vierstündigem Beisammensein auseinander gegangen, jetzt wurde festgesetzt, dass derjenige, „welcher mit dem Kräntzlein begabt" wurde, ein Nachtmahl zu geben hatte, das sich in bescheidenen Grenzen halten musste. Aufser dem „Herumbtrunck aus dem geordneten Kräntzlinsglafs" war es verboten, „Herumbtrünck mit grossen oder kleinen Trinckgeschirren" zu thun. Es wäre aber keine Versammlung deutscher Männer gewesen, wenn sie sich dabei hätten begnügen lassen: der Gastgeber durfte ein „Trinckgeschirr, so uffs maiste ain Seidlin Weins halt .. herumbgeen lassen. Daneben aber auch einem jeden sein Notturfft (jedoch one uberfluſs) nit allain zudrincken, unverwehrt sein, sondern sy .. sollen hierzu und zur frölichait auch freuntlich ermant und ersucht werden". Ferner ging man jetzt erst um 10 Uhr nach Hause, resp. es sollte, wie man sich sehr diplomatisch ausdrückte, keiner länger aufgehalten werden. Misstände konnten bei diesen Verhältnissen nicht ausbleiben. Man kam spät zusammen, safs zu lange bei Tisch, trank zu viel, wodurch „die Musica verderbt" und die Herren verhindert wurden, am nächsten Tage ihren Geschäften ordentlich nachzugehen. Nun schritt man zu einer „Leuterung der Ordnung", welche aber wesentlich auf die alte Geschichte hinauskam. Die ewigen Verklausulierungen, überhaupt das fortgesetzte Statutenmachen scheint mehrere Mitglieder vor den Kopf getreten zu haben, so dass sie austraten; daneben fielen auch Versammlungen aus „durch das laidige türkische Kriegswesen", welches Nürnberger Kaufleute in Mitleidenschaft zog. Am 9. Oktober 1595 beschloss man, bei jeder Versammlung solle jedes Mitglied 6 Kr. in die Kasse thun, damit man wenigstens den Musikern den ausbedungenen Lohn bezahlen könne. Die um diese Zeit in die Gesellschaft getretenen Mitglieder waren *Erckenbrecht Koler* (1594, resign. 1599), *Carl Albertinel*, *Jacob Pömer* und *Hieron. Cöser*, welche im Jahr 1596 Mitglieder wurden.

Die Sitzungen wurden in den folgenden Jahren immer seltener; in den beiden letzten Jahren des Jahrhunderts fanden nur je zwei Zusammenkünfte statt, 1601 gar nur eine einzige, im Jahre 1602 wiederum zwei — dann gab es eine Pause bis 1623! Die meisten Mitglieder waren gestorben, Nürnberg war mehrmals der Schauplatz grässlicher Seuchen; von den überlebenden Gliedern der Societät hatten

nur *Paul Behaim* und *Georg Volckamer*, den wir wohl als den geistigen Mittelpunkt der Gesellschaft ansehen müssen,*) nicht resigniert. Der erstere that dies in dem genannten Jahre; er schickte die Becher des Vereins, welche er in seinem Verwahr hatte, gemäfs statutarischer Bestimmung an Volckamer, und zwar durch seinen Sohn *Lucas Friedr. Behaim*. Dieser jüngere B. kam nun mit V. überein, die Gesellschaft neu zu begründen. — Jetzt ist dem Beschlusse eine ganz andere Tragweite zuzumessen, als demjenigen zur früheren Gründung; jetzt erhoben sich vom Anfang an Schwierigkeiten aller Enden, die Wellen des Krieges schlugen höher und höher zusammen: trotzdem, oder besser gesagt, gerade darum flüchteten sich diese Männer, welche noch nicht unmittelbar in das Elend des Krieges verwickelt worden waren, aus der schweren Not der Zeit in den heitern Tempel der beseligenden, die Menschen über das Daseinsleid erhebenden Kunst. Wir dürfen diesen Schritt nicht nach unsern Vorstellungen beurteilen; wir würden ihn heute verächtlich, schimpflich nennen; damals bedeutete er — „draussen", im Reiche und im Kriege hatten diese Leute nichts zu suchen — einen gewissen passiven Heroismus, eine grofse, bewundernswerte Ruhe des Gemütes, welche selbst da noch nicht erschüttert wurde, als die Gefahr für die eigene Sicherheit mit Riesenschritten näher rückte.

Mitglieder waren im Jahre 1626 — denn drei Jahre dauerte es, bis wieder die nötige Anzahl — 12 — beisammen war und regelmäfsige Zusammenkünfte begannen — die folgenden Herren: *G. Volckamer* († 1632), *H. J. Tetzel* (resign. 1628), *L. F. Behaim*, *J. Hardefsheim*, *B. Richter*, *Joh. Müller* (resign. 1629), *Gabriel Tucher* († 1628), *Seb. Scheurl*, *Gabriel Scheurl*, *Paul Steinhausser*, *Georg* und *Chr. Schnabel*, *Walter Im Hof* (resign. 1628).

Als Musiker wurden angestellt: *Johann Staden*, sein Sohn *Sigm. Theoph. Staden*, der Komponist des Singspiels Seelwig, *Hieronymus Lang* und *Mathias Cuntz*.

Unter Nr. 16 der leges steht: „Unter den adjungirten Musicis solle bey ieder zusammenkunfft von dem Kräntzlins Herrn, erstlich *Johann Staden* $1^1/_2$ R (Gulden?) pro honorario gereicht werden, hingegen solle Er schuldig sein alle Bücher, neben dem Instrument und seinem Regal (da man es vonnöten hat) zu verschaffen. Dessen Sohn *Sigmund Theophilo*, wie auch *Hieronymo Langen*, iedem 1 R,

*) Er ist aus H. L. Hassler's Leben bekannt.

dem Discantisten allein 30 kr. und dem Calcanten 24 kr. für ire bemühung bezahlt werden. Die solln hingegen sambt und sonders obligirt sein, bey verlust ihres Soldts nicht allein umb ein Uhr nach Mittag praecisè zu erscheinen und auff die Herren verwanthen zu warten, sondern auch den Legibus, so vil das trincken und heimgehen belangt, ohne mittel unterworffen sein. ... Decretum d. 22. Januarij 1626". Abgesehen von dem Interesse, welches diese „lex" wegen des Umstandes, dass der Name *Joh. Staden's* in ihr erscheint, erweckt, verdient die Stelle aus doppeltem Grunde Beachtung. Einmal wegen der Sprache, in welcher sich noch nichts von den Purificationsversuchen verrät, welche schon an manchem Orte gemacht wurden, freilich ihren Hauptverfechter im Norden (Zesen in Hamburg) erst noch bekommen sollten. Dann aber ist, und das ist das wichtigere, die citierte Stelle für die Geschichte der sozialen Stellung der Musiker von hervorragendem Interesse. Man erinnert sich, dass im Jahre 1617 zu Weimar die fruchtbringende Gesellschaft gegründet worden war, eine der (späterhin) zahlreichen Nachahmungen der romanischen Akademieen, besonders derjenigen della crusca zu Florenz. Diese umfasste alle Stände, Fürsten wie die bürgerlichen Gelehrten. Man weifs, dass Versuche, die Mitgliederschaft dieser halb schöngeistigen, halb wissenschaftlichen Vereine auf die Kreise der Edelleute zu beschränken, selbst bei Fürsten den entschiedensten Widerspruch fanden! Und in Nürnberg sehen wir einen Kreis angesehener Bürger einen Tonkünstler von der Bedeutung Staden's, dessen Sohn Anton selbst dem Kreise der „Gelehrten" angehörte (er war Jurist und daneben allerdings auch Musiker) wenig anders als bezahlte Bediente traktieren! Also von einem ethischen Principe, wie es sich in der Tendenz der fruchtbringenden Gesellschaft zeigte, welche Veredlung des sittlichen und sozialen Lebens bezweckte, kann bei der Nürnberger Societät nicht die Rede sein. Wohl war der Einzelne im stande, im Musiker den Künstler und Menschen zu ehren: so hatte Volckamer selbst H. L. Hafsler mit begeisterten Worten gepriesen; und wenige Stunden von Nürnberg entfernt hatte der grofse Orlandus Lassus Bewunderung als Künstler, ungeteilte Achtung als Mensch errungen. Aber das waren Ausnahmen; man erzeigte wohl dem einzelnen Ehren und Achtung, nicht aber dem Stande. Das ist das Lied, das uns auf jeder Seite der Geschichte der sozialen Verhältnisse der Musiker entgegentönt, und zwar bis in unsere Zeit hinein!

Wenn in den „leges" der neuen oder erneuerten Gesellschaft wieder betont wird, man solle und wolle sich der gröfstmöglichen

Sparsamkeit befleifsigen, so ist dies ganz im Sinne der Nürnberger Obrigkeit gewesen,*) welche mehrmals energisch gegen das „Laster der Hoffahrt", den überall eingerissenen Luxus einschritt, eine Konsequenz nicht nur des bedeutenden Handels Nürnbergs, sondern auch eine Folge der die Sitten verderbenden langen Kriegsjahre.**) Im ganzen behielt die Gesellschaft die alten Statuten bei, Exzesse, wie die früher vorgekommenen, gelobte man sich in Zukunft zu vermeiden, damit die „Christlich und Gott wolgefällige recreation" nicht Schaden leide. Am 22. Januar machte man „glücklich und fröhlich" den Anfang; man hatte einen Gast (mehr als zwei Gäste sollten nicht gleichzeitig eingeführt werden dürfen, ein Verbot, welches aber in der Folge durchbrochen wurde) geladen, Herrn *Hans Paul Stockamer*, „weiln er dem Herrn im Hause (L. Fr. Behaim) zu Ehrn den Orpheum redivivum in Reymen gebracht und verehrt" hatte. Im Jahre 1626 fanden die Kränzchen regelmäfsig statt; die guten Vorsätze des Kollegiums hinderten nicht, dass *Gabriel Tucher*, welcher am Sonntag Quasi modo geniti das Kränzchen abhielt, sich dabei „citra violationem legum einen guten Rausch" ankneipte. Am 29. Mai als *Gabr. Scheurl* Gastgeber war, erschien zum erstenmale in der Mitte der Herrn der Mann, welcher wenige Jahre darauf eine vielgefeierte Gesellschaft begründen und sich als Dichter einen auch aufserhalb Deutschlands bekannten Namen machen sollte, *Philip Harsdörffer*. Der von ihm und *Klaj* gestiftete *Pegnesische Blumenorden* ist zwar durchaus als die „Fortpflanzung der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft" zu betrachten,***) immerhin ist es nicht ausgeschlossen, sogar sehr leicht denkbar, dass H. den ersten Anstofs zu seiner spätern Gründung im Kreise der Musiker und Musik-Dilettanten empfing, in deren Zirkel er sich wohlgefühlt haben muss, da er in der Folge noch mehrfach der Gast der Gesellschaft war. Überhaupt stand das Kränzchen im höchsten Ansehen: am 20. Oktbr. erschienen die beiden „Regierente Herrn Bürgermaister" *Ph. Jac. Tucher* und *H. Friedr. Löffelholtz* als Gäste. Im folgenden Jahre wurden die Kränzchen vom 18. Februar bis zum 17. Juli unter-

*) Übrigens findet man ähnliche Vorschriften in fast allen erhaltenen Städteordnungen u. s. w.

**) Nürnbergs Wohlstand wurde durch den 30j. Krieg vernichtet. Die den übermäfsigen Putz untersagende Kleiderordnung von 1618 wurde noch 1657, dann 1693 erneuert.

***) Vgl. Jul. Tittmann: Beiträge zur Literatur- und Culturgesch. 1847, wo weitere Literatur angegeben ist.

brochen; an diesem Tage waren alle Mitglieder aufser *Georg Schnabel*, welcher in Italien weilte, anwesend. Der Grund der langen Pause war die „langwürige Ungelegenheit und betrübte Zeit wegen defs über drei Monat einquartirten räuberischen Kriegsvolckes unter Markgraf Hanfs Georgen und Julij Heinrichs zu Sachsen Lauenburg Commando". Man kam nochmals im August und September zusammen, dann setzte die ausbrechende Seuche den Versammlungen wiederum für einige Zeit ein Ziel. Am 28. Januar begann man mit neuem Mut und liefs „zu der neugeordneten Bethstundt bequeme Bufs- und Beth-Psalmen musiciren". Aber zu regelmäfsigen Vereinstagen kam es nicht mehr; erst im März fand die nächste Sitzung statt; man musizierte mit Rücksicht auf die Fastenzeit „piae lamentationes und Passionsgesäng". Dann war eine Pause bis zum 15. Juli: *Ph. Harsdörffer* und M. *Conrad Schurtzen Barbierern*, „welcher sich uff der lauten hören liefs", waren als Gäste anwesend. Im ganzen fanden nun nur noch 5 Versammlungen statt, die letzte derselben am Sonntage den 26. Juli 1629 bei *Sebastian Scheurl*. Was hätten auch alle weiteren Bemühungen der wackeren Männer fruchten sollen? Das Netz, welches Nürnbergs Wohlstand ersticken sollte, wob sich dichter und dichter um die Stadt; von den Seuchen, deren furchtbare Gröfse uns die vielen behördlichen Verordnungen kaum genügend ahnen lassen, ist Nürnberg in jenen Jahrzehnten wohl kaum jemals ganz frei gewesen. Die Kriegsunruhen kamen hinzu, Tilly's, später Wallenstein's Belagerung der unglücklichen Stadt, dann das Danaergeschenk, welches Gustav Adolph mit seinen Ersatztruppen brachte. Lasten über Lasten bürdeten diese Ereignisse der Stadt auf — es waren Zeiten, welche alle edle Geselligkeit vernichten mussten. Zu alledem kam noch der Tod hervorragender Mitglieder, *Volckamer* starb 1632, *Joh. Staden* vier Jahre später. So fehlten auch wohl die rechten Männer, welche die Bestrebungen hätten fortsetzen können, nachdem Nürnberg am 17. Juni 1635 dem von dem Kurfürsten von Sachsen am 30. Mai geschlossenen Frieden beigetreten war. Musiziert wurde freilich noch genug, und besonders viel Instrumentalmusik gemacht, wie aus dem Rudimentum Musicum, welches *S. Th. Staden* 1636 erscheinen liefs, hervorgeht. Auch Musiker waren noch zur Genüge in Nürnberg, so *Valentin Dretzel*, Organist bei St. Sebald, *Caspar Neumeier* (St. Egidien), *David Schädlich* (Spital), *Joh. Ben. Hafsler* (u. l. Frauen), Männer, welchen der jüngere Staden sein 1637 herausgegebenes Psalmbuch, einen um eigene und von seines Vaters Werken vermehrten Neudruck von Psalmen H. L. Hafsler's, wid-

mete.*) Aber zu einer neuen Societät schloss man sich nicht mehr zusammen. Das Protokollbuch, welches noch für viele Jahre gereicht hätte, blieb ungefüllt. Die Bestrebungen, welche *Harsdörffer* mit dem im Jahre 1644 in Gemeinschaft mit *Joh. Klaj* gestifteten Blumenorden verfolgte, hatten mit denjenigen der älteren Gesellschaft nicht einmal mehr äufserliche Züge gemein.

Es ist müfsig zu fragen, was wohl die Gesellschaft erreicht haben würde, wenn ihr glücklichere Zeiten beschieden gewesen wären? Schwerlich hätte aus ihrer Mitte etwas hervorgehen können, was an Wichtigkeit den theoretischen Erörterungen jener italienischen Dilettanten, welche den ersten Opern den Weg bahnten, sich hätte vergleichen lassen. Dazu fehlte, selbst wenn die Zeit eine günstigere gewesen wäre, mancherlei an Vorbedingungen. Ganz abgesehen von dem Mangel eines Fürstenhofes, welcher der Mittelpunkt künstlerischer Interessen gewesen wäre, war es den Nürnbergern gar nicht ums theoretisieren, um den Versuch, neues, ungekanntes hervorzubringen, zu thun. Sie begnügten sich mit der Musik, wie sie dieselbe bei sich, in ihrer Umgebung, von den Meistern gepflegt fanden, welche sie sich selbst als musikalische Leiter vorsetzten. Dass dabei neben deutscher Musik auch die italienische, welche der alte *Staden* ja selbst nachgeahmt hat, eine Rolle spielte, ist ohne weiteres anzunehmen. Aber selbst wenn etwa Staden mit Volckamer oder irgend einem andern Mitgliede der Gesellschaft sich in theoretisierenden Betrachtungen über das „Singspiel" ergangen haben sollte, der Gesellschaft als solcher lag ein öffentliches Hervortreten in Sachen der Musik ganz gewiss fern. Wäre dem nicht so, so wäre ganz gewiss das Protokollbuch anders ausgefallen, als es ist.

Die Nürnberger machten die Musik zu ihrer treuen Genossin in Freud und Leid; um sich selbst Genüge zu thun, erschufen sie sich ein musikalisches Zentrum, aber damit die Sache nicht in dilettantischer Zerfahrenheit endige, riefen sie in der Kunst wohlerfahrene Männer zu Hilfe.

Der Ernst, mit der sie ihr Vorhaben ins Werk setzten und immer und immer wieder begannen, trotz der Ungunst der Zeit, ist nicht genug zu bewundern. Und stöfst sich jemand daran, dass mancher der ehrenwerten Herren zuweilen ein wenig tief in sein Glas geschaut,

*) Das Werk ist von S. Th. Staden aufser den genannten auch noch andern Bürgern gewidmet worden.

wodurch ihm möglicherweise nicht ganz angenehme „ehehaffte“ Überraschungen erwachsen sind, so vergesse man nicht, dass deutscher Idealismus und deutscher Wein von jeher zusammengehörten, namentlich damals, als die Magistrate noch mit handfesten Strafen gegen die ruchlosen Weintäufer vorgingen.

Mitteilungen.

* Herr *Bernh. Friedr. Richter* in Leipzig hat im dortigen Tageblatt Nr. 600 1894 (24. Nov. Morgenausgabe) eine treffliche Biographie nebst Bibliographie über *Sethus Calvisius* veröffentlicht. Sie zeichnet sich besonders dadurch aus, dass die Werke desselben einer kurzen Würdigung unterzogen werden und zwar nicht nur diejenigen welche die Musik betreffen, sondern auch seine anderen wissenschaftlichen Werke.

* Madrigale von *Orlando di Lasso*. Herausgegeben von *Adolf Sandberger*. 1. Teil. Lpz., Breitkopf & Härtel. fol. Mir liegt das Vorwort von 37 Seiten vor, worin der Plan, die Quellen, die Herstellung der Partitur, die Schlüssel, Textunterlage, die Dichter der Texte, über das Madrigal, Druckfehler und Abdruck der Texte enthalten sind. Man muss dem Herrn Verfasser zugestehen, dass er es versteht sich in den Gegenstand gebührend einzuarbeiten, keine Mühe scheut alle Quellen kennen zu lernen und sich über jeden Punkt Aufklärung zu verschaffen sucht. Mit den Ansichten und Beschlüssen des Herrn Verfassers kann man sich wohl einverstanden erklären, nur die leidige Schlüsselfrage bietet nach mehreren Seiten hin einen fraglichen Punkt. Der Herr Verfasser will nämlich die Originalschlüssel durchweg beibehalten, also Schlüsselzusammenstellungen anwenden, die heute keine 50 Männer mehr verstehen und sich überhaupt nur Wenige die Mühe geben sich im Lesen derselben eine Übung zu verschaffen, und warum? Weil man an der originellen Schlüsselzusammenstellung die Tonart erkennen soll. Dies ist wohl beim einstimmigen Gesange der Fall, denn dort gab es Regeln für den Gebrauch der Schlüssel, also auch diejenigen, welche der Verfasser S. 10 nach Witt anführt, bei Einführung des mehrstimmigen Gesanges aber mussten diese Vorschriften fallen, denn nach den Grundgesetzen der alten Tonarten sang nun jede Stimme aus einer anderen Tonart, denn Anfangs- und Endton, sowie der Ambitus waren in jeder Stimme andere. Die alten Komponisten kümmerten sich auch wenig um die gegebenen Regeln und liefsen ihren Gefühlen völlig freien Lauf, daher die Klage der Theoretiker, dass selbst ein Josquin des Près die Gesetze der Tonarten nicht beachte. Wenn also angenommen die Schlüssel mit der Tonart zusammenhängen, warum änderten dann die Komponisten mitten im Satze die Schlüssel? Ging vielleicht von da ab der Satz aus einer anderen Tonart? O nein, nur die Lage der Stimme, verbunden mit den fünf Linien des Notensystems bestimmte den Schlüssel und sobald die Tonhöhe die fünf Linien überschritt, wurde zur Vermeidung dessen der Schlüssel geändert. *Fux* war doch gewiss ein Verehrer der alten Tonarten und hat sie zeit seines Lebens streng beachtet, und doch wendet er in seinen Gesangswerken nur die bekannten drei Cschlüssel und den Fschlüssel auf der vierten Linie an. Heute wollen die Herren Gelehrten aber die Sache besser verstehen und drücken ihren Ausgaben den Stempel der Unbrauchbarkeit auf. Denn was nützen

Neuausgaben, die nur von einigen Wenigen gelesen und verstanden werden. Die Franzosen gebrauchten einst für die Violinen den Violinschlüssel auf der ersten Linie, geschah dies auch wegen der Tonart? Es liefse sich noch manches Beispiel anführen, doch ist dies bereits in M. f. M. 8, 77 hinreichend geschehen. Man sollte doch bei Neuausgaben, die so grofse Unkosten verursachen, auch darauf Rücksicht nehmen, dass man eine Form wählt, die allgemein verständlich ist ohne das Original zu alterieren. Wenn übrigens der Herr Verfasser glaubt, die Alten hätten in den Partituren die Taktstriche nicht so gebraucht wie es heute geschieht, so ist er sehr im Irrtum. In den M. f. M. 5, 30 sind Beispiele aus einer Partitur von 1577 mitgeteilt, welche die Ansicht völlig widerlegen.

* *Otto Migge*: Das Geheimnis der berühmten italienischen Geigenbauer ergründet und erklärt von ... Frankfurt a. M. 1894. Gebr. Staudt. 80 S. mit dem Portr. des Verfassers. Pr. 3,50 M. Eine sehr verständige und beachtenswerte Schrift. Der Verfasser ist nicht gelernter Instrumentenbauer, sondern hat sich erst in späteren Jahren aus lebhaftem Interesse für den Bau von Streichinstrumenten derselben auch praktisch angenommen und nach und nach selbst eine Werkstatt eingerichtet, worin er bereits über 80 Instrumente angefertigt hat, die sich bei den gröfsten Violinisten unserer Zeit bester Anerkennung erfreuen. Das Geheimnis beruht in der Beobachtung, dass gebogenes Holz lackiert seine Elastizität verliert, also auch die Fähigkeit zu Vibrieren, während Holz im natürlichen Zustande lackiert und dann gebogen, obige Eigenschaften in vollem Mafse behält. Man ist einigermafsen überrascht, wenn man auf S. 6 liest: Die schönen Instrumente (nämlich die von Stradivari, Guarneri u. a.) wurden zerschnitten und für die Nachwelt verloren. Verloren waren sie insofern, dass man den Lack ergänzte und zwar in gespanntem Verhältnisse der Decke und dadurch der Ton wesentlich beeinflusst wurde. Nach obigem Gesetze muss die Decke vor dem Lackieren auf beiden Seiten geöffnet werden und nur Hals und Sattel bleiben unberührt, dadurch tritt das Holz in seine natürliche Lage und der Lack kann nicht mehr störend auf den Ton einwirken. Aufser diesem geht der Verfasser auf die Stärke und Art des Holzes, auf die Lage des Balkens, des Halses, auf den Steg, auf die Höhe der Zargen ganz genau ein und liefert ein vortreffliches Material zum Geigenbau.

* *Leo Liepmannssohn*. Antiquariat in Berlin SW. Bernburgerstr. 14. Katalog 111, Musikliteratur nebst Vokal- und Instrumentalwerken, 309 Nrn. mit sehr wertvollen älteren und neueren Werken, z. B. Gerbert's Scriptores, Coussemaker's Werken; auch in der praktischen Musik sind äufserst seltene Werke angezeigt.

* *Richard Bertling*, Antiquariat in Dresden-A., Victoriastr. 6. Katalog 28, enthaltend Musikalien, Buchliteratur und Autographe, sowohl ältere als neuere Drucke in 1138 Nrn. J. F. Reichardt ist z. B. in 12 Drucken vertreten.

* Antiquarkatalog Nr. 43 von *v. Zahn & Jaensch* in Dresden, Schlossstr. 24. 1611 Nrn. neuere Werke über Musik, Theater, Porträts und Autographe.

* Der Mitgliederbeitrag für 1895 von 6 M ist im Laufe des Januars an den Sekretär und Kassirer der Gesellschaft für Musikforschung franko einzuzahlen. Restierende werden durch Postauftrag eingezogen. Die *Publikation* für 1895 ist Anfang Januar versendet worden und besteht aus den unten angezeigten Gesängen. Der Subskriptionspreis ist im Laufe des Januars an den Unterzeichneten einzusenden.

Templin (U./M.) *Rob. Eitner.*

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Schluss zu Dr. Nagel's Annalen, Bog. 10, bestehend in Titelblatt und Register. 2. Fortsetz. des Kataloges der Bibl. Zwickau, Bog. 21.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

ASTOR LIBRARY NY

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	**No. 2.**

Petrus Tritonius und das älteste gedruckte katholische Gesangbuch.

Von Dr. Fr. Waldner.

Die Summe alles dessen, was über die Person und das Leben dieses frühzeitigen und angesehenen deutschen Musiker bisher bekannt ist, fasst ein neueres deutsches Musiklexikon in folgenden kurzen Satz zusammen: „Tritonius ist auf jeden Fall der latinisierte Name eines deutschen Contrapunktisten, der zu Augsburg am Anfange des XVI. Jahrhunderts lebte.“ Auch dieses Wenige ist nicht ganz richtig. Dem Verfasser dieser Skizze ist es gelungen, den wirklichen Namen, annäherungsweise auch den Geburtsort, sowie einiges aus dem Leben dieses verdienstvollen Mannes, der nicht blofs ein tüchtiger Komponist und Musiklehrer war, sondern sich auch als gewiegter Humanist hervorthat, zu erforschen, und er hofft auf Grund der bisher erhobenen Daten noch weiter Ergänzendes ausfindig zu machen.

Tritonius hiefs mit seinem eigentümlichen Familiennamen *Treibenreif* (Treybenraiff), und entstammte einem alten Geschlechte, das im tirolischen Eisakthale heimisch war und heute noch in einer Familie im Dorfe Layen bei Klausen fortlebt. In Layen lässt sich das Geschlecht als ständig ansässig aus den Matrikenbüchern bis zu deren Einführung im Jahre 1572 zurück nachweisen. Im selben Jahre fungierte Caspar Treibenreif an der Filialkirche St. Katharina als

Messner. Es ist anzunehmen, dass das Geschlecht damals schon lange einheimisch war. Wir finden aber auch in der Stadt *Sterzing* im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts einen angesehenen Ratsbürger *Joerg Treibenreif* urkundlich vielfach genannt; desgleichen zur selben Zeit einen Bürger *Lienhard Treibenreif* in der angesehenen Stellung als Kirchprobst in der Stadt *Bozen*. Die Kosten, welche unserem Peter Treibenreif durch das Studium und durch den Aufenthalt in Italien erwachsen sind, lassen uns vermuten, dass er einer dieser angesehenen und vermöglichen Familien entstammte, und die Stadt Bozen oder die Stadt Sterzing seinen Geburtsort nannte. Er machte an der Universität in Padua seine Studien, verlegte sich namentlich auf die humanistischen Fächer und auf Musik und erwarb sich das Diplom als Magister der freien Künste.*) Es ist anzunehmen, dass er nach dem Brauche der damaligen Zeit auch auf den nahegelegenen anderen Pflegstätten der Wissenschaft — wir meinen hier namentlich Venedig und Bologna**) — berühmte Lehrer gehört hat. Vielleicht war es schon in Padua, dass er mit dem Dichter und Humanisten Conrad Celtes (Konrad Pickel) bekannt wurde, mit welchem er später im Briefwechsel stand, wie die im Codex epistolaris Celticus***) noch erhaltenen beiden Schreiben aus den Jahren 1501 und 1503 bezeugen. Celtes besuchte nämlich im Jahre 1486 Italien und hielt sich auf dem Rückwege auch in Padua auf, um die Vorlesungen des berühmten Lehrers Johann Calphurnius aus Brescia und des Marcus Masurus aus Kreta zu hören.†)

Als Magister der freien Künste nahm Treibenreif nach der Sitte der damaligen Zeit einen lateinischen Namen an, und nannte sich fortan Tritonius.††) In die Heimat zurückgekehrt, verwertete er sein Wissen und Können zunächst an der Domschule in Brixen als Lehrer.†††)

Gegen Schluss des XV. Jahrhunderts wurde in Wien hauptsächlich durch die Bestrebungen des dahin berufenenen Dichters Conrad Celtes ein Humanistenverein unter dem Namen „die gelehrte Donaugesellschaft" (Literaria Sodalitas Danubiana) gegründet. Es war dies

*) Aschbach: Geschichte der Wiener Universität, II. Bd., p. 251.

**) In Bologna las seit 1482 der Spanier Ramos de Pereja über Musik.

***) K. k. Wiener Hofbibliothek No. 3448.

†) Aschenbach: l. c. Bd. II., p. 193.

††) Triton nannten die alten Tonlehrer die übermäfsige Quart. Die Wahl des Namens dürfte wohl an diese Bezeichnung angelehnt sein.

†††) Aschbach: l. c. p. 80 u. 250.

eine freie Vereinigung von Gelehrten, Ärzten, Astronomen u. s. w. unter einem selbstgewählten Präsidenten zur Pflege und Verbreitung der humanistischen Wissenschaften. Diesem Vereine gehörte auch der Gelehrte und Musiker Petrus Tritonius an. Die Gesellschaft genoss den besonderen Schutz des Kaisers Maximilian, welcher überall unterstützend eingriff, wo es galt, Kunst und Wissenschaft zu fördern; ja meist gab der Kaiser selbst dazu den Anstofs. Celtes, der wie mehrere andere Mitglieder der Gesellschaft gleichzeitig Universitäts-Professor in Wien war und die besondere Vorliebe Kaiser Maximilians für die Musik*) kannte, wollte nun zur Vermehrung der musikalischen Kräfte an der Hochschule — es befand sich dort bereits der Komponist Magister Wolfgang Greffinger —, den Musikus Petrus Tritonius von der lateinischen Schule in Brixen bleibend nach Wien ziehen. „Celtes verkannte nicht," so schreibt Aschbach, „ein wie wichtiges Moment für den künftigen Dichter und Rhetoriker es sei, das Ohr frühzeitig an rhythmischen Tonfall und Harmonie zu gewöhnen, und daher die Musik, die ja zu den liberales artes gehörte, durch geschickte Meister nicht nur theoretisch vortragen zu lassen, sondern auch darin praktische Übungen zu veranstalten. Er selbst war ein passionierter Liebhaber der Musik und stand mit den namhaftesten deutschen Musikern seiner Zeit in lebhaftem Verkehr und inniger Freundschaft." Tritonius sollte auch im Dichter-Kollegium der gelehrten Donaugesellschaft den Unterricht im Gesange und in der Instrumentalmusik leiten. Er hatte eine grofse Anzahl Oden des Horaz und auch mehrere Gedichte des Celtes komponiert und gab nun zusammen mit Celtes diese Kompositionen unter dem Titel *Melopoeae oder vierstimmige Harmonie* in Druck heraus. Dieses Werk, welches ihn bei den Komponisten und Musikfreunden seiner Zeit in grofsen Ruf brachte, sollte die Grundlage für den musikalischen Unterricht bilden. Kaum war selbes aber erschienen (1507), so starb Celtes (am 4. Februar 1508), und mit seinem Tode löste sich die literarische Donaugesellschaft auf. Tritonius kehrte darauf nach Tirol zurück, und übernahm die Leitung der lateinischen Schule in Bozen.

Der genaue in Form eines Bechers gesetze Titel des bei Öglin in Augsburg gedruckten Musikwerkes lautet:**)

*) Die schon ursprünglich vorhandene Neigung des Kaisers für Musik soll noch besonders gefördert worden sein während seiner häufigen Jugendbesuche am burgundischen Hofe.

**) Siehe auch Ant. Schmid's Petrucci, Wien 1845, p. 158.

Melopoeae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum heroicorum elegiacorum, lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariae nostrae musicos secundam naturas et tempora syllabarum et pedum compositae et regulatae ductu Chunradi Celtis Feliciter impreſsae.

Carminum dulces resonemus odas
Concinant laeti pueri tenores
Et graves fauces cythara sonante
Temperet alter.

Optime musiphile, strophos id est repetitiones carminum Collisiones syllabarum, conjugationes et connubia pedum pro Affectu animi, motu et gestu corporis diligenter observa.

Neben diesem Titel sind Krater und Bachi beigefügt. Dazu kommen noch unterhalb ein Hexastichon Chunradi Celtis ad musophilos und ein Tetrastichon ad Jordanum Modulatorem Augustensem. Es folgen dann die Titel der duo et viginti genera carminum mit einem Verzeichnis der Namen der in Musik gesetzten Versarten der meist aus Horaz und Celtes genommenen Gedichte. Ferner eine sapphische Ode mit der Aufschrift: Benedictus Chelidonius Norimber ad C. Cel. und einem Holzschnitte, den Parnass mit Apollo und anderen Gottheiten darstellend. Auf den nächsten Blättern befinden sich die vierstimmigen Oden. Discant und Tenor stehen auf der einen, Alt und Bass auf der anderen Seite sich gegenüber. Nach den weltlichen Carmina werden die Kirchenhymnen (hymni ecclesiastici) mit ihren Metris vorgeführt und ein Lob von C. Celtes in einem Epigramm für den Verleger und Drucker beigefügt: Impreſsum Augusta Vindelicorum ingenio et industria Erhardi Oglin, expensis Joannis Riman, alias de Canna et Oringen. Ad Erhardum Oglin impressorem:

Inter Germanos nostros fuit Oglin Erhardus*)
Qui primus nitidas pressit in aeris notas

*) Oglin war in Deutschland der erste Buchdrucker, welcher Notendrucke ausführte und auch die von Petrucci in Venedig im Jahre 1502 gemachte Erfindung, Gesangsnoten mit beweglichen Typen zu drucken, verwertete. Das vorgenannte Werk des Tritonius ist aber nicht mit beweglichen Metalltypen, sondern mit beweglichen Holztypen gedruckt. Erst bei seinem Liederbuche von 1512 wandte Oglin Metalltypen an (letzteres erschien im Neudruck in Partitur mit Facsimile im 9. Bde. der Publikation. Obige Oden gab Dr. R. von Liliencron in Part. in Vierteljahrsschrift 3. Bd. heraus).

Primus et hic lyricas expressit carmine musas
Quatuor et docuit vocibus aere cani.

Von den zwei beigefügten Imagines liefert der eine Holzschnitt den Apollo mit der Geige unter einem Lorbeerbaum, der andere Phoebus mit der Lyra und Jupiter in den Wolken, zu dessen Seite Mercurius und Pallas: im Umkreis die neun Musen. Darunter die Insignia des Celtes.

Die auf 10 Folioblättern gedruckte Schrift ist für die Geschichte der Musik ein höchst merkwürdiges Stück, das nur äufserst selten sich noch auf Bibliotheken vorfindet. Eine zweite Ausgabe der Schrift auf 21 Quartblättern erschien noch in demselben Jahre in der gleichen Druckerei in Augsburg unter dem Titel: *Harmoniae Petri Tritonii super odis Horatii Flacci. Denuo impressae par Erhardum Oglin. Augustae 1507 vicesima secunda Augusti.* Die Notwendigkeit einer zweiten Auflage in so rascher Folge spricht am deutlichsten dafür, welch' grofsen Anklang das Werk bei seinem Erscheinen gefunden hat. Auch ist der erste Abdruck sehr fehlerhaft. Eine nochmalige Ausgabe im XVI. Jahrhundert finden wir bei Egenolph in Frankfurt im Jahre 1551/2 unter dem Titel: *Geminae undeviginti Odarum Horatii melodiae.*

Über die Thätigkeit und das Wirken des Tritonius in Bozen ist uns vorläufig Näheres nicht bekannt. Im Jahre 1521 finden wir ihn zu Schwaz am Inn. Dieser Marktflecken beherbergte damals zusammen mit der nächsten Umgebung wegen der reichen Ausbeute seiner Silber- und Kupferbergwerke eine Einwohnerzahl von nicht weniger als 30 000 Köpfen, und wies ein äufserst entwickeltes Kulturleben auf. Es ist erwiesen, dass eine lateinische Schule dort existierte. Treibenreif dürfte also wohl in derselben Eigenschaft wie früher in Brixen und Bozen als Leiter oder Lehrer an dieser Schule gewirkt haben. Die dort ansässigen reichen Kaufleute und Schmelzherrn machten viele Stiftungen für weltliche und kirchliche Zwecke. Zu letzteren gehört auch die im Jahre 1514 von den Gewerken und Gemeindsleuten zusammen ins Leben gerufene feierliche Frohnleichnams-Prozession im Markte für jeden Donnerstag im Jahre.*) Möglicherweise dürfte bei Gelegenheit dieser Stiftung der Musiker und Komponist Treibenreif berufen worden sein. Zur Kenntnis seiner Anwesenheit in Schwaz bringt uns seine schriftstellerische Thätigkeit. Im September des Jahres 1521 wurde nämlich in der Privatdruckerei

*) G. Tinkhauser, Beschreibung der Dioecese Brixen, Bd. II. p. 554.

des reichen Gewerken Georg Stöckl durch den Buchdrucker Josef Pyrnsieder eine kleine Broschüre gedruckt, welche den Titel führt: *Von dem Leben und Gelächter Democriti, kurzweilig und fast nutzlich zulesen.* In der auf der dritten Seite befindlichen Vorrede stellt sich uns als Verfasser oder Übersetzer Treibenreif selbst vor: „Dem vesten und fürnemen Gabriel Weidacher, derzeit verweser des Bawmeister ampts vnser frawen kirchen zu Schwatz, seinem günstigen lieben herren und alten freund erbeut *Petrus Tritonius, den man nent Traibenraiff,* sein willigen Dienst." Im weiteren der Vorrede sagt er, dass er in diesen Blättern einen kleinen Bericht gebe, was die heidnischen Philosophen „für leut gewesen" und nehme den Demokrit als Muster. Da das Wesen dieses Philosophen am besten aus der Epistel des Hypokrates zu erkennen sei, so habe er selbe gestern aus dem Latein ins Deutsche übersetzt und widme sie seinem Freund, der ja selber ein grofser Liebhaber der Weisheit und ein Verächter der menschlichen Thorheiten sei u. s. w. Geben zu Schwaz am 26. Tag Septembris im M.DXXI. Jar.*) Drei Jahre später (1524) lesen wir seinen Namen auf einem anderen daselbst ausgeführten Druckwerke,**) welches gleichfalls eine Übersetzung aus dem Lateinischen von seiner Feder enthält. In der Vorrede und Widmung spricht „Petrus Tritonius den man nent den Traybenraiff" den Gewerken Georg Stöckl, welchem die Buchdruckerei zu eigen war, als seinen „günstigen und gebietenden Herrn" an. Sechs Monate darauf erscheint in derselben Druckerei ohne Nennung eines Verfassers folgendes Werk, welches mit Recht als das älteste***) katholische Gesangbuch bezeichnet werden kann: *Hymnarius: durch das gantz Jar verteutscht nach gewondlicher weyfs vnd Art zv synngen, so yedlicher Hymnus gemacht ist. Gott zu lob, eer vnd preufs, Vnd vns Christen zu trost.* Dieser Titel ist von einer hübschen Bordüre umgeben. Auf der Rückseite des Titels befindet sich in einem Stich dargestellt ein Mann mit einem Eichhorn auf einem Kissen und im Wappen. Das Buch ist in Klein-Quart mit gotischen Lettern gedruckt, zählt 268 oben mit Ziffern bezeichnete und unten mit Buch-

*) In 4° 12 ff., o. Seitenzahlen und Kustoden. Innsbruck Ferdinandeums Bibliothek.

**) Erasmi von Roterdam verteutschte Paraphrasis in das fünft capitel des Evangeli Mathaei u. s. w. In 4°, 16 p. m. Signat. Innsbruck, k. k. Universitäts-Bibliothek.

***) Als das älteste gedruckte katholische Gesangbuch wird bisher stets angeführt: Ein new Gesangbüchlin Geystlicher Lieder von Dr. Michael Vehe, Leipzig, Wolrab 1537.

staben signierte Seiten, und dazu 16 Seiten Register in Rot- und Schwarzdruck. Auf Seite 267 steht folgende Schlufsschrift: *Gedrukht zu Sygmundslust**) *durch Josephn Piernsyeder: in verlegung des Edln vnnd Vestn Görgen Stöckhls. An Sand Andreas Abent nach d' geburt Christi vnsers Säligmachers ym 1524. Jar säliglichen volendt. Omnis Spiritus laudet dominum.*

Dem Register voran geht folgende Erklärung:

„Das Register des Hymnuspuechls zaigt erstlich an, dye Zeyt vnd täg deſs Jars. Zum Andern der Hymnus anfang in latein. Zum dritten der plöter zal, daran ein yedlicher steet. Vnd zwm vierdten die Melodey, nach welcher die Hymnus, so aynerlay art, durch aynerlay puechstaben angezaygt sind, in ayner weyſs mügn gsungen werden. Der mit A verzaychnet seynd 86. So mit dem B 9. Mit dem C 11. Mit dem D 4. Mit dem E 7. Mit dem F 6. Mit dem G 3. Mit dem H 2. Wölch über dye mit aynem Händelein bezaychnet, sind all aynschichtig vnd sunderlich zu singen, dann sie sind mit der anderen khaynem gleychförmig." Den Inhalt bilden 131 verschiedene Hymnen mit 4—8 Strophen mit Bezug auf die verschiedenen Festzeiten der Kirche vom Advent bis zum Schlusse des Kirchenjahres und auf die Apostel-, Marien- und Heiligenfeste. Viele darunter sind in schwerfälligen, gezwungenen deutschen Reimen wiedergegeben, aus denen man leicht abnimmt, dass der Verfasser des Buches sie aus dem Latein übersetzt hat und bemüht war, den deutschen Text silbenweise der bestehenden Melodie anzupassen. Jedem Hymnus sind vier Reihen 4zeilige Notenlinien mit untergedrucktem Text — jedoch ohne Noten — vorangestellt. Die Noten sollten demnach erst eingeschrieben werden. Das eine Exemplar aus der Innsbrucker Ferdinandeumsbibliothek, welches mir vorliegt, hat nirgends Noten eingeschrieben. Vielleicht ist dies bei dem von E. Weller und Malzahn angeführtem Exemplare in der Göttinger Bibliothek der Fall. Das Buch ist so selten, dass mir der Nachweis eines dritten Exemplars nicht gelang. Es erschien im selben Jahre, in welchem Luther zusammen mit dem Torgauer Kapellmeister Johann Walther und mit Konrad Rupf das erste protestantische Gesangbuch ausarbeitete. Indem es einen grofsen Teil der damals in der katholischen Kirche üblichen lateinischen Hymnen in deutscher Sprache bringt und angiebt, welche von denselben mit gleicher Melodie gesungen wurden, ist es sehr lehrreich, und dem Verfasser

*) Siegmundslust ein Schloss und landesfürstliches Lehen unweit Schwaz.

— als den wir Treibenreif mit völliger Sicherheit hinstellen können — gebührt für das Bestreben, dem Volke die Hymnen in der deutschen Muttersprache geläufig zu machen, das vollste Lob. Durch diese und andere Übersetzungen lateinischer Werke ins Deutsche hat Tritonius seine Liebe für deutsche Sprache und deutsches Wesen sicher erwiesen; durch seine früher veröffentlichten Kompositionen hat er sich auch als tüchtiger Kontrapunktist die Anerkennung seiner Zeitgenossen erworben. Er wäre somit vermöge dieser Eigenschaften und seiner vieljährigen Praxis als Musiklehrer gewiss befähiget und geneigt gewesen, nicht bloſs den Text der Hymnen zu verdolmetschen, sondern auch „die Noten, den Ton, den Accent und die Weise" im Sinne Luther's „dem deutschen Gemüth anzupassen". Doch würde ihm, dem einfachen Gesangslehrer, schon der Versuch, althergebrachte übliche Kirchenhymnen irgendwie zu ändern, schlecht bekommen sein und wäre auſserdem ohne den geringsten Erfolg gewesen.

Wir werden nun die Hymnen in derselben Reihenfolge, wie sie im Hymnarius stehen, mit den lateinischen Anfangsworten und den ersten Worten der deutschen Übersetzung bringen, und im gleichen Sinne jene, welche nach derselben Melodie gesungen wurden, mit dem gleichen Buchstaben A, B, C, D, E, F, G oder H bezeichnen, zu jenen 7 aber, welche ganz eigene Melodieen haben, den Buchstaben X setzen.

1. Conditor alme syderum. A.
 Der Gstirn o pschaffer, herzliger.
2. Veni Redemtor Gentium. A.
 Erlediger der völkher khum.
3. Verbum supernum prodiens. A.
 Der högst Christus herfür ist gang'.
4. Vox clara ecce intonat. A.
 Eine helle Stimm, nimm war, erhilt.
5. Agnoscat omne seculum. A.
 Erkennt nun alle, weyb vnd man:
6. Christe redemtor omnium. A.
 Erlöser aller, o Christe u.
7. A solis ortus cardine. A.
 Vom auf vnd nidgang d'Sunn.
8. Corde natus ex parentis. X.
 Aus des höchsten vaters hertzen.
9. Sancte dei pretiose. B.
 Heiliger vnd werder gottes erster marttrer sant Stefan.

10. De patre verbum prodiens. A.
Von got vater d'sun da kumbt.
11. Solemnis dies advenit. A.
Der hochzeitlich Tag ist khumen.
12. Hostis Herodis impie. A.
Herodes du gotloser veindt.
13. A patre unigenitus. A.
Vns khumbt von got d'aingeborn.
14. Gratuletur omnis caro. B.
Alle menschn mit frolokhn dem Herren yetzt new geporn.
15. Quod chorus vatum. C.
Das dy propheta hochwirdig vor zeiten.
16. Lux maris gaude. X.
Des mörs ein liecht frey dich hymmlischer ziere.
17. Ave maris stella. D.
Pys grüest ein stern des mörs:
18. Fit porta Christi. A.
Christi portn wird durchgengig.
19. Dies absoluti pretereunt. X.
Die lafslichen schlechten täg zerge(h)n.
20. Ex more docti mistico. A.
Wir sein gelernt aufs geistlich Won
21. Christe, qui lux es et dies. A.
Der du das liecht pist und der tag.
22. Audi benigne Conditor. A.
Güetiger pschaffer vns erhör.
23. Clarum decus jejunii. A.
Der vastn klare zier vnd gab.
24. Jesu qnadragenarie! A.
Jesu der vierzigtäglichen.
25. Summi Largitor premii A.
Herre got, du höchster lon.
26. Vexilla regis prodeunt. A.
Des Khünigs panier khumen heer.
27. Rex Christe factor omnium. A.
Christ, Khünig aller ding schöpfer.
28. Gloria laus et honor. H.
Gloria, lob vnd grosse eer.
29. Pange lingua gloriosa pretium certaminis. B.
Mein zung erkling vnd frölich sing, gottes khampf vnd streyt.

30. Inventor rutili dux bene. X.
Du gueter fürst vnd des schymernden liechts pschaffer.
31. Rex sanctorum angelorum. X.
Der heyligen englen khünig.
32. Salve festa dies. H.
Grüest seyst heyliger tag.
33. Vita sanctorum, decus angelorum. C.
Christe, d' heiling leben vnd zier der Engln.
34. Ad cenam agni. A.
Zu des fürsichtigen lamp mal.
35. Chorus nove Jerusalem. A.
Dem hymlischen Jerusalem.
36. Martyr egregie. E.
Erwelter gottes martrer vnd auch wirdig.
37. Salve Crux sancta, salve mundi gloria. F.
Sey grüest o heyligs kreutz, ein glori aller welt.
38. Festum nunc celebre. G.
Der hochzeitliche Tag darzue dy grosse freid.
39. Jesu nostra redemtio. A.
Jesu, vnser Erledigung.
40. Veni creator spiritus. A.
Khum schöpfer heyliger Geyst.
41. Beata nobis gaudia A.
Säliger freyd vil hat vns dargepracht.
42. Pange lingua gloriosi corporis mysterium. B.
Mein zung erkling, vnd frölich sing von dem zarten leichnam fron.
43. Sacris solemnibus. B.
Den hochzeitlichen tägn zwgesellt sind alle freyd.
44. Verbum supernum prodiens. A.
Das hohe wort ward vns bekhandt.
45. Ut queant laxis resonare. C.
Das mügn mit aufgelöster eng erkhlingen.
46. Aurea luce et decore roseo. F.
In eim gulden liecht vnd rosnriechender zyer.
47. Assunt festa jubilea. A.
Die fest sind hye, vill löblichen.
48. O Christi mater fulgida. A.
O mueter gotz vill scheinende, ein quellender prun der gnade.
49. Ey miranda prodigia. A.
Schau an die werch so wunderleich.

50. Lucis huius festa. D.
Des Tages hohen fest-feyr.
51. Clara diei gaudia. A.
Die khlare freyd der heyling täg.
52. Jesu redemtor seculi. A.
Jesu, der Weldt erlediger.
53. Pangat turba clericorum. A.
Der Priester schar frölich singen.
54. Votiva cunctis orbita. A.
Der Widergang allen khumet, des tags so gnad vberwindet.
55. Jesu Christe auctor vite. B.
Jesu Christe des lebens pschaffer.
56. O nata lux de lumine. A.
O ewigs liecht vom liecht geporen.
57. Gaude civitas Augusta. A.
Frey dich Augspurg Lobliche stat.
58. Conscendat usque sydera. A.
Byfs über dafs gstirn dring frölich.
59. Martyris Christi colimus. C.
Des martrer Christi verlichen tryumphen.
60. Quem terra ponthus. A.
Den Erd, Mör und des Hymels thron.
61. Magne Pater Augustine. B.
Heyliger Sand Augustin.
62. Gaude visceribus. X.
Frey dich o mueter gotz aufs innigem hertzen.
63. Christe Sanctorum decus. C.
Christe, ein zier deiner heyligen Englen.
64. Tibi Christe, splendor patris. B.
Dyer Christe des vaters liechte hertzens khraft.
65. Omnes superni ordines. A.
All örden hymlisches thron.
66. Jesu salvator seculi. A.
Jesu diser weldt haylmacher.
67. Martine, confessor dei. A.
Peychtiger gottes Martine.
68. O dei sapientia. A.
O gottes weyfshayt ewige.
69. Omnes fideles plaudite. A.
Frolokhet all gelaubigen.

70. Eterni patris ordine A.
Durchs ewieg vaters ordnungen.
71. Ave Catarina. D.
Grüest seyst Catarina, Martrerin, Khünigin.
72. Eya fraterculi. E.
O yer brüeder in gott, erfüllt mit glawben.
73. Exorta a Bethsayda. A.
Aufs Bethsayda entsprung.
74. Eya carissimi laudes. E.
Jer allerliebsten saget grosses lobe.
75. Eya nos socii fide. E.
O yer brüder in got, erfült mit glauben: Sand Nikolaus fest u.
76. Laude virgo gloriosa. B.
Frey dich o erliche Junkhfrau.
77. O Thoma Christi perlustra. F.
O Thoma, der wunden Christi ein beschawer.
78. Salvete flores Martyrum. A.
Seyt grüest, yer plue der marter werd.
79. Cedat Tristitia cordis. E.
All Traurikhayt fliech weyt von vnserm hertzen.
80. Salutis reddunt gaudia. A.
Unsers hayls freyden khument her.
81. In Maria vite via. A.
In d' Junkhfrau Maria kamb vnser weg.
82. Ave vite vitis. D.
Des lebens reb sey grüest.
83. Sepe fidem quatiens. X.
Maniches mall war der glaub mit stätem ächten vervolget.
84. Plaudat letitia lux hodierna. E.
Mit wunn erfrey sich der heutige tage.
85. Exultet celum laudibus. A.
Von lob der hyml sich erfrey.
86. Eterna Christi munera, A.
Dye gab Christi vill ewige.
87. Ortu Phebi jam proximo. A.
Zum nahetern aufgang der Sunn.
88. Sanctorum meritis. G.
Der heyling erwölung, vil manche grosse freyd.
89. Eterna Christi munera. A.
Die gab Christi vill ewigen und der martrer sig heyligen.

90. Rex gloriosi martyr. A.
Der martrer Khünig lobesam.
91. Deus tuorum militum. A.
Herre got deiner ritter fron.
92. Martyr dei, qui unicum. A.
Der heylig, der dem aynigen des Vaters Sun thet nachvolgen.
93. Iste confeſsor domini. C.
Der dasig heylig beychtiger des Herrn.
94. Hic est verus Christicola. A.
Der ist ein warer gotz diener:
95. Jesu redemtor omnium. A.
Jesu aller erlediger, ewige khron deiner diener.
96. Jesu, corona virginum. A.
Ein khron d' Junkhfrauen.
97. Virginis proles opiferque. C.
Der Junkhfrau Sun vnd pschaffer seiner mueter.
98. Vana judicasti gaudia. E.
Du hast geacht zergänkhlich.
99. Urbs beata Hyerusalem. B.
Die heylig stat Jerusalem.
100. O lux beata trinitas. A.
O Liecht, säl'ge Dreyvaltigkhayt.
101. Te lucis ante terminum. A.
Vor dises tags zill vnd end.
102. Nocte surgentes vigilem. C.
Zu nachts aufsten und soll wier all erwachen.
103. Ecce jam noctis tenuatur. C.
Nembt war, dye vinsternifs der nacht wirt schwecher.
104. Jam lucis orto sydere. A.
So nun aufgangen ist der tag.
105. Nunc sancte nobis spiritus. A.
Kumb vns her o heyliger geyst.
106. Rector potens, verax deus. A.
Gwöltiger herscher, warer got.
107. Rerum deus, tenax vigor. A.
Aller ding, gott ein feuchte khrafft.
108. Deus creator omnium. A.
Got, pschaffer aller diser erd.
109. Jesu redemtor seculi. A.
Jesu erlöser diser erd.

110. Primo dierum omnium. A.
Am tag, so allererstlich ist dye weldt.
111. Eterne rerum conditor. A.
Ewiger pschaffer aller ding.
112. Lucis creator optime. A.
Des liechts allerpöster pschaffer.
113. Somno refectis artubus A.
Durch den Schlaff sein die glider gstörkht.
114. Splendor paterne glorie. A.
Des Vattern glori höchster schein.
115. Inmense celi conditor. A.
Bschaffer himels vnmäfsiger.
116. Consors paterni luminis. A.
Des vätterlichen liechts ewigleich
Du liecht des liechts, du tag so reich.
117. Ales diei nunctius. A.
Der Han des tags ein heller bot.
118. Telluris ingens conditor. A.
O pschaffer der gantzen erden.
119. Rerum creator optime. A.
Dv pöster pschaffer aller ding.
120. Nox et tenebre et nubila. A.
Dye nacht, das gwülkh vnd vinsternefs.
121. Celi deus sanctissime. A.
Heyliger Got des hymelsthron.
122. Nox atra rerum contegit. A
Dye vinster nacht verdekhet ring.
123. Lux ecce surgit aurea. A.
Nembt war, das gulden liecht aufsteigt.
124. Magne deus potentie. A.
Gwöltiger got der mächtikhayt.
125. Tu trinitatis Unitas. A.
Du Ainikhayt der Dreyhayte:
126. Eterna celi gloria. A.
Ewige glori der hymlen.
127. Plasmator hominis deus. A.
Got der schöpfer aller menschen,
der alle ding selbs thet ordnen.
128. Summe deus clementie. A.
O got der höchsten güetikhayt.

129. Aurora jam spargit polum. A.
Die Morgenröt Polum veryagt.
130. Vita sanctorum via spes. C.
Der heyling hoffnung, hayl, leben vnd wege.
131. Martyris sanctum celebrando. C.
So wier des martrers tryumph löblich feyren.

Am Schlusse ist noch für Hymne Nr. 28 eine Variante angemerkt behufs Verwendung derselben bei einer anderen liturgischen Handlung.

Die Abfassung dieses Hymnariums müssen wir, wie schon bemerkt, notgedrungen Treibenreif zuschreiben, weil er als Musiker und Gesangslehrer, als Komponist auf dem Gebiete der Hymnologie und als geübter Übersetzer aus dem Lateinischen mehr als jeder Andere in Schwaz dazu geeignet war, und weil er, — dem sicherlich die Leitung des Kirchengesanges übertragen war — am meisten Interesse daran haben musste.

Wie lange Treibenreif in Schwaz noch gewirkt hat, wo und wann er sein Leben beschloss, ist bis jetzt nicht bekannt. Vermutlich ist er in Schwaz bis an sein Lebensende verblieben. Aufser den 1507 veröffentlichten „Melopoeae" sind uns keine Kompositonen von ihm bekannt. Bei seiner eifrigen Thätigkeit ist es aber mehr als wahrscheinlich, dass solche Aufnahme in Sammelwerke gefunden haben, wegen Nichtbezeichnung aber heute als Werke eines Unbekannten gelten.

Mitteilungen.

* Masque in honour of the marriage of Lord Hayes (1607) the words by Thom. Campion, the music by various composers *(Campion, Lupo* u. *T. Giles)*. Edited by G. E. P. Arkwright. London 1889, Jos. William. Oxford, Parker & Co. In gr. 4°. 16 S. Text, 11 S. Musik. Die Ausgabe ist von der historischen Seite aus betrachtet von grofsem Wert. Sie beweist abermals, dass die Engländer in früherer Zeit dem Kontinent voraus waren. So unbedeutend die Musik zu der Maskerade an und für sich ist, so beweist sie doch, wie formengewandt die Engländer in der Liedform schon damals waren und ihnen der einstimmige Gesang mit Begleitung etwas wohl Bekanntes und lange Gepflegtes war, während der Kontinent sich in Steifheit und Unbehülflichkeit bewegte und mit dem musikalischen Ausdrucke im Sologesange noch im Finstern tappte. Die Melodien des Engländers fliefsen mit einer Gewandtheit und Formenvollendung dahin, dass man sich eher ins 18. als in den Anfang des 17. Jhs. versetzt zu sehen glaubt, und zwar war es nicht das Eigentum eines Einzelnen, sondern der Dichter *Campion* schreibt ebenso gewandt als die Komponisten *Lupo* und *Giles*. Leider giebt der Herausgeber nicht

genau das Original, sondern setzt nur eine Klavierbegleitung dazu. Er spricht zwar in der Introduktion von der Besetzung des damaligen Orchesters, welches in drei Gruppen geteilt war: 1. Bass, Lauten, Bandora, Sackbut und Klavier mit 2 Violinen; 2. 9 Violinen, 3 Lauten; 3. 6 Cornets, 6 Sänger und Oboisten, doch lässt er den Leser im Unklaren, wie das Original der Masque geschrieben ist. Man kann nur mutmafsen, dass die Singstimme und der Bass notiert waren und die Lauteninstrumente nebst Klavier die Harmonie nach freiem Ermessen ausfüllten, wie es auch etwas später in Deutschland Gebrauch wurde (siehe Praetorius' Syntagma). Die erste Melodie kommt auch als dreistimmiger Gesangsatz vor, der aber gerade so steif und zum Teil ungeschickt ausfällt, als die Chöre in den ältesten italienischen Opern (siehe Publikation Bd. 10).

* Hispaniae schola musica sacra, Opera varia (saecul. XV. XVI. XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, seculo concinnata a *Philippo Pedrell*. Vol. I. *Christophorus Morales*. Barcelona, Juan Bta Pujol y Ca (zu beziehen durch Breitkopf & Haertel in Lpz.) fol. 32 S. Text und 55 S. Musik. Der Text enthält auch die Biographie Morales' nach einigen wenigen Dokumenten, die aber über die Lebenszeit und seine Stellungen genügend Auskunft geben. Der Text ist in spanischer und französischer Sprache abgefasst. Die Tonsätze bestehen aus 10 Nrn. Officii defunctorum, 3 Lectiones, 1 Magnificat, 4 Responsorien und einigen Motetten. Morales' Stil zeichnet sich durch grofse Klarheit und volle wohlklingende Harmonien aus. Er wendet zwar auch einmal den Kanon an, doch behält der Charakter seiner Musik stets den Grundton einer erhabenen, würdevollen, breiten Ausdrucksweise. Ganze Sätze bestehen bei ihm oft nur aus einfachen Akkordfolgen, kaum dass hin und wieder eine Durchgangsnote auftritt. Das Feierliche echt Altkirchliche ist durchweg vorherrschend und ruft einen erhebenden Eindruck hervor. Wie anpassend würden diese Gesänge für unseren heutigen Gottesdienst sein, doch die protestantische Geistlichkeit ist grundsätzlich gegen eine solche Erhöhung der Feierlichkeit, teils aus Engherzigkeit, teils aus Unkenntnis. Die Ausgabe bedarf mancher Nachhilfe und die „accurate revisa" könnte strenger gehandhabt sein: falsche Noten, fehlende Versetzungszeichen trifft man hin und wieder an, auch giebt der Herausgeber die Tonsätze nicht in der Originalhöhe, sondern setzt ohne weitere Bemerkung ♯ und ♭ in beliebiger Menge vor. Die Vortragszeichen und Tempobezeichnungen sind der praktischen Ausführung halber anerkennenswert.

* Anthologie des maitres religieux primitifs des 15.—17. siècles. Edition populaires par *Charles Bordes*. Paris, A. Durand & fils. fol. Die Samlg. von der die 1. Lfg. vorliegt ist zum allgemeinen Gebrauch eingerichtet, daher ist der Violinschlüssel gewählt und noch ein Klavier-Auszug beigegeben. Die alten Meisterwerke sind gröfstenteils nach demselben Gesichtspunkte ausgewählt. Die 1. Lfg. enth. die Missa brevis zu 4 Stim. von Palestrina und das Peccantem me quotidie, ferner zwei 4stim. Sätze von Vittoria und ein Tu es Petrus von Clemens non Papa. Die Gesänge sind auch einzeln verkäuflich.

* A collection of Songs and Madrigals by english Composers of the chose of the 15th century. Prepared for the members of the Plaisong and Mediaeval Music Society. London 1891, Bern. Quaritsch. gr. fol. 18 S. Text, 31 S. Musik. Eine moderne Bearbeitung mit Klavierbegleitung der alten einstimmigen und dreistim. Gesänge, nebst einem Klaviersatze König Heinrich des 8. in einer Prachtausgabe. Es ist stets eine missliche und man möchte sagen verfehlte Bemühung, die Gesänge der ältesten Zeit, resp. bis zum 15. Jh. dem Dilettanten durch eine moderne Be-

arbeitung zugänglich machen zu wollen. Der Musikgelehrte verlangt das Original und der Dilettant will Musik nach seinem modernen Geschmacke haben. Für wen soll nun so eine moderne Ausgabe sein? Die Versuche sind in Deutschland oft genug gemacht worden, doch stets ohne Erfolg. Schon die Einzwängung der alten einstimmigen Gesänge in Takte und die Noten in bestimmte Wertgrenzen ist den alten Gesängen zuwider gehandelt, denn sie vertragen weder Wertgrenzen noch eine Takteinteilung und verlieren dadurch vollkommen ihren ursprünglichen Charakter. Die mehrstimmigen Gesänge dagegen sind so hart und unserem Gefühlsvermögen so fremd, dass der Gelehrte sie wohl als Zeugnisse alter Bestrebungen die Mehrstimmigkeit zu gewinnen mit lebhaftem Interesse studiert, der Dilettant dagegen als ganz abscheuliche Ausgeburten beiseite legt. Herr Dr. *C. W. Pearce*, der Bearbeiter der Klavierbegleitung, hat seine Aufgabe sehr geschickt gelöst, aber doch seinem modernen Gefühlsvermögen so weit nachgegeben, dass sich Singstimme und Begleitung wie feindlich gegenüber stehen. Solche alte Gesänge vertragen nur einen recitativischen Vortrag, und soll durchaus eine akkordliche Begleitung dazu gebracht werden, so darf sie nur, wie die alten Barden auf ihrer Harfe, durch hin und wieder auf Pausen fallende Akkorde angegeben werden, ähnlich wie das Secco-Recitativ im 18. Jh. noch behandelt wurde. Eine gebundene Begleitung stört vollkommen den Eindruck der alten Gesänge und zwängt ihnen ein Element auf, was ihnen völlig fremd ist.

* Dr. *Herm. Ludwig Eichborn:* Das alte Clarinblasen auf Trompeten. Lps. 1894, Breitkopf & Haertel. 8°. 50 S. Eine lesenswerte kleine Schrift über die einstmalige Kunstfertigkeit der Trompeter im Clarinblasen, erklärt und erläutert aus der Praxis und alten Büchern. Der Herr Verfasser beweist, dass es zum Clarinblasen keiner besonderen Trompete bedarf, dass vielmehr das Mundstück, die Stimmung der Trompete und die Übung das Nötige thut und sich noch heute auf jeder Trompete, die obige Bedingungen erfüllt, sich die chromatische Scala vom zweigestrichenen c bis zum dreigestrichenen f blasen lässt. Da aber in dieser Höhe der urkräftige Trompetenton vollständig verloren geht und wir heute andere Instrumente besitzen, denen diese Tonlage sozusagen angeboren ist, so wäre es widersinnig heute das Clarinblasen wieder bei Aufführung älterer Werke einzuführen, besonders deshalb, weil selbst dem besten Bläser bei allen Vorbedingungen dieser und jener Ton verunglückt, da die hohe Lage für das Instrument immer etwas Unnatürliches hat. Bekanntlich hat Julius Kosleck das Clarinblasen wieder hervorgesucht und sich durch grosse Übung eine Meisterschaft darin erworben. Da er jetzt in den Ruhestand tritt, war es dem Herrn Verfasser obiger Abhandlung darum zu thun das Clarinblasen historisch und praktisch zu beleuchten und zugleich nachzuweisen, dass bei unserem heutigen Stande der Blasinstrumente die Einführung des Clarinblasens ins Orchester weder wünschenswert, noch vom praktischen Standpunkte aus berechtigt wäre.

* Für Freunde von Ästhetik und Akustik seien die beiden kleinen Schriften: Wohlklang. Zur Musikreform von *Carl Schultz*. Berlin 1894, bibliograph. Bureau. 8°. 32 S. und Grundzüge der Ästhetik von *Eug. Dreher*. Samlg. pädagogischer Vorträge. Bielefeld, A. Helmich's Buchhandlung. 8°. 26 S. empfohlen.

* Herr Dr. *Emil Bohn* in Breslau setzt auch diesen Winter seine historischen Konzerte fort und hat als 57. Konzert einen Palestrinaabend und als 58. einen Chopinabend veranstaltet. Besonders weihevoll soll das Palestrinakonzert ausgefallen sein.

* Katalog 112 von *Leo Liepmannssohn*, Berlin SW., Bernburgerstr. 14. Autographe, darunter auch etliche von Musikern 491 Nrn.

* In der Mitgliederliste zum Jahrgang 1894 ist Herr L. Riemann, Gesanglehrer in Essen noch nachzutragen, sowie die neueingetretenen Mitglieder Herr Dr. Haym in Elberfeld, die kgl. Universitäts-Bibl. zu Heidelberg und der Paulus-Verein in Worms.

* Quittung über gezahlte Beiträge für 1895 von den Herren: A. Asher, Dr. Bäumker, Wilh. Bitter, Dr. E. Bohn, Musikdir. E. Friese, Theod. Graff, Joh. Ev. Habert, Dr. Haym, W. Kaerner, Dr. Köstlin, Prof. Kullack, G. Maake, von Miltitz, M. Nachtmann, G. Odencrantz, B. Fr. Richter, L. Riemann, Joh. Rodenkirch, Geh. Hofrat Schell, Wm. Barclay Squire, W. Tappert, Pfarrer Unterkreuter, G. Voigt, Dr. Waldner, K. Walter. — Vereine und Universitäten zu Amsterdam Nord Nederl., Strafsburg Univ., Worms Paulus Ver., Zschoppau Seminar, Zwickau St. Marien.

Templin, den 18. Jan. 1894. *Rob. Eitner.*

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 22.

Register I. und II. zu den ersten und zweiten zehn Jahrgängen der Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig, 1879 und 1889, Breitkopf & Haertel, Preis jedes Reg. 2 M.

Bei *Breitkopf & Haertel* in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Quellen- und Hilfswerke

beim Studium der Musikgeschichte.

Zusammengestellt von

Rob. Eitner.

gr. 8° VI u. 55 Seiten. Preis 2 M.

Das Verzeichnis besteht aus 2 Abteilungen: dem Bücherverzeichnis der einschlägigen neuen Literatur und einem Sachregister, welches auf alle Fragen Antwort giebt. Ein Nachschlagewerk für Jeden, der sich mit Musikgeschichte beschäftigt.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang.
1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

De Coussemaker und Th. Nisard.

Von Dr. Jules Combarieu.

In seinem *l'Harmonie au moyen-âge* betitelten Buche, das im Jahre 1852 bei Didron in Paris erschien, hat Edmond de Coussemaker, damals Richter am Civilgericht in Dunkerque, zum ersten Male den Ursprung der einfachen Neumen von den grammatikalischen Accenten abgeleitet. Diese Entdeckung, die später durch eine Menge Zeugnisse und durch die Veröffentlichung mehrerer entscheidender Dokumente bestätigt wurde, ist so wichtig, dass man sie nicht noch besonders hervorzuheben braucht; sie ist von allen Musikschriftstellern anerkannt worden, die sich mit der Geschichte der Notenschrift beschäftigt haben; sie hat die Archäologie aus dem Wuste von Hypothesen gerissen, unter denen sich die Fétis, Kiesewetter, Nisard verirrt haben und eine Bahn gebrochen, auf der die Wissenschaft täglich wunderbar fortschreitet.

Wie die meisten Entdecker, deren Arbeiten gewissermafsen Epoche in der Geschichte machen und ein Studienfach gründlich umgestalten, hat man de Coussemaker die Ehre seiner Entdeckung streitig gemacht. Im selben Augenblicke wo das Buch erschien, das, obgleich etwas konfus und einige schwere Irrtümer enthaltend, gewiss den festesten Ehrentitel des flämischen Schrifstellers ausmacht, hatte eben Th. Nisard, ein Gelehrter, dessen Zeugniss immer auf seine Echtheit geprüft werden muss, vor dem gelehrten Europa feier-

liche Erklärungen abgegeben und zwar in seinen *Etudes sur les anciennes notations musicales*, die 1849 und 1850 in der *Revue* von Leleux erschienen. Er hatte sich geschmeichelt, die Lösung des Rätsels gefunden zu haben, an der so viele andere Gelehrte fehlgegangen oder gescheitert waren; er hatte die Neumen mit den *tironischen Noten* in Zusammenhang gebracht und erklärt, dass die Aufgabe endgültig gelöst wäre; er hatte überdies die Eingabe einer Denkschrift an das *Institut de France* angezeigt, welche zwar niemals geschrieben worden ist, in der aber alle gewünschten Erklärungen gegeben werden sollten; kurz, er hatte sich als ein Verfechter der Archäologie aufgestellt und schien das Szepter der Musikwissenschaft in Händen zu haben.

Ein solcher Mann, der seine Stellung weniger dem positiven Ergebnisse seiner Arbeiten verdankte als vielmehr kühnen Versprechungen, konnte nicht anders als sich an das Buch de Coussemaker's zu stofsen und es als einen Störenfried zu betrachten. Allein Nisard ging noch weiter. Er behauptete 1852 und in der Folge, dass er *zu gleicher Zeit* wie de Coussemaker der Entdecker der neuen Lehre wäre, nach der man die Neumen als eine Entwickelung des Acutus, Gravis und Circumflexus ansehen sollte. In der *Revue archéologique* vom Jahre 1852 (cf. pag. 380 und 381) schrieb er einen bibliographischen Aufsatz, worin man liest: „Diese Ansicht (die Neumen mit den *tironischen Noten* in Zusammenhang zu bringen) ist vor fünf oder sechs Jahren veröffentlicht worden. Seitdem haben, wie begreiflich, das Studium und die Beobachtung meine ersten Erfolge verbessert oder erweitert und das ist besonders in Hinsicht auf den Ursprung der Neumen geschehen. Wenn ich auch fernerhin überzeugt bleibe, dass die neumatische Schrift eine kursive Semiologie ist, wie es Guido von Arezzo mit bestimmten Worten sagt, wenn ich auch behaupte, dass der Punkt eines der Grundelemente dieser Schrift ist, so habe ich seitdem erkannt *(vor Erscheinen jedoch des Buches von de Coussemaker)*, dass die Accente eine wesentliche Rolle in der Semiologie der Neumen spielen." In seinen *Etudes sur la Restauration du chant grégorien* 1856, (cf. pag. 358) berief sich Nisard, um seine Aussage zu bestärken, auf das Zeugnis eines Mitgliedes vom Institut: „In der Dezembernummer vom *Journal des Savants* erkennt *Vitet*, dass, wenn der Verfasser der Histoire de l'harmonie au Moyen-âge in den grammatikalischen Accenten den wirklichen Ursprung der Neumen gefunden hat, ich das Glück hatte zu gleicher Zeit als de Coussemaker zur gleichen Entdeckung zu gelangen."

Endlich in den Anmerkungen, womit er die *Histoire de l'école de chant de Saint Gall, du huitième au douzième siècle* von Dom *Schubiger* versah, von *Brissod* aus dem Deutschen ins Französische übersetzt (1865), hat Nisard sich nicht gescheut zu sagen: „Dieser Ursprung der Notenschrift (der Accent) ist augenscheinlich; ihn habe ich als *der erste in Europa und in der Jetztzeit im Jahre 1849 der Wissenschaft entdeckt.* Durch ein glückliches Zusammentreffen bestätigte ihn de Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie au Moyen-âge.*" (pag. 18.)

Das Publikum ist so sehr geneigt, denjenigen aufs Wort zu glauben, die sehr laut und mit dem Brustton der Überzeugung schreien, dass man auf dieses Ansinnen hat antworten müssen und dass der Unverfrorenheit des Herrn Nisard die Ehre einer Erörterung zu teil geworden ist. In einer Note, die in den ersten Band der *Paléographie musicale**) eingerückt worden, würdigten die Benediktiner von Solesmes diese letzte oben angeführte Behauptung nach Verdienst und sagten: „sie hätten die im Jahre 1849 erschienenen bemerkenswerten Aufsätze von Nisard durch und nochmals durchgelesen und das Wort *accent* wäre darin nicht einmal ausgesprochen: „cuique suum", fügte sie in einer Folgerung hinzu, die einer Verurteilung gleichkam. Trotz dem erdrückenden Gewicht dieser Note, liefs der Direktor der *Musica sacra* von Toulouse, *Aloys Kunc*, einen Protest vernehmen (Märznummer 1890). Er hat Nisard verteidigt und von dem Redakteur der *Paléographie* eine Berichtigung gefordert. Aus Gründen des Anstandes, der ihrer Gelehrtenehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit Ehre macht, haben die Benediktiner eine Untersuchung eingeleitet und sich an das Studiencomité gewendet, das de Coussemaker in seiner Heimat gegründet hatte, und dem er vielleicht vor seinem Tode wichtige Papiere hinterlassen hatte. Dieses Verhalten wird erwähnt im *Bulletin du Comité flamand de France* (Protokoll der Sitzung vom 21. Oktober 1891, Bailleul, Ficheroulle-Beheyd 1891). Aus den wenigen Zeilen, die der Sache gewidmet werden, sieht man sofort, dass das flämische Comité die wahre Natur**) und die Wichtig-

*) S. 102.

**) Die Frage war von einem Mitgliede des Comités mit folgendem Wortlaut aufgestellt worden (S. 8 des oben erwähnten Bulletins): „War de Coussemaker der erste, der das Mittel entdeckt hat, die Handschriften der Kirchenmusik, die älter sind als Guido von Arezzo, zu lesen, in welchen *Accente und Buchstaben Neumen genannte Zusammenstellungen bilden*, die statt der Noten und des Liniensystems dienten?"

keit der Frage nicht verstanden hat, die ihm unterworfen war; man bedauert ferner darthun zu müssen, dass der frühere Mitarbeiter von de Coussemaker, Abbé *Carnel* sich geweigert hat über die Sache sich auszusprechen, „wobei er jedoch versprach Nachforschungen über diesen speziellen Punkt anzustellen". Seit dem Jahre 1891 haben weder das flämische Comité, noch Abbé *Carnel* ein Wort über den Gegenstand verlauten lassen, der ihnen ziemlich gleichgültig zu sein scheint.

Glücklicherweise ist es nicht nötig ungedruckte Dokumente nachzusehen, um eine Frage zu entscheiden, die niemals hätte aufgeworfen werden sollen, und die man aus dem Wege schaffen muss. Die gedruckten oder allgemein zugänglichen Dokumente sind dazu weitaus genügend. Ich will ihre Übersicht zusammenstellen, ohne eine andere Absicht, als mit den Beweisen in den Händen einen Punkt der archäologischen Zeitgeschichte festzustellen.

In der Nummer der Toulouser *musica sacra*, worin er auf die Note der oben erwähnten *Paléographie* antwortet, hat sich *Aloys Kunc* auf mehrere Zeugnisse berufen, um das Andenken von Nisard zu „verteidigen". 1. Vor allem das Zeugnis von Nisard selbst. Hier seine eigenen Worte: „ ... scheint es nicht jedem nicht Voreingenommenen, dass, wenn ein Musikforscher von dem Rufe und dem Werte des offiziellen Abschreibers des Antiphonars von Montpellier eine auf Musik bezügliche Thatsache behauptet, man ihm aufs Wort glauben muss?" — Auf diesen Schluss, der ganz wie ein circulus vitiosus aussieht, kann man antworten, dass es eben die Aufgabe der Kritik ist, mit der gröfsten Sorgfalt die Behauptungen aller derer zu prüfen, die sich mit den Dingen der Kunst oder der Geschichte befassen; dass, wenn die Kritik nicht abdanken will, sie ohne Unterschied an alle angewandt werden muss, die schreiben, und dass, wenn sie einmal aufhören sollte, alle Ideen zu sichten, die in Umlauf gesetzt werden, die Welt gar bald den Marktschreiern zur Beute fallen würde. Ich setze hinzu, dass, wenn es ein Gebiet giebt, wo Misstrauen zur Gewissheit führt, so ist es das der Musikarchäologie. Brauche ich an die Mistifikationen zu erinnern, die sich Männer haben zu Schulden kommen lassen, die als sehr ernsthaft galten? Fétis, dem es weder an „Wert" noch an „Ruf" fehlte, hat in der *Revue musicale* vom 5. Februar 1843 geschrieben, dass bei Gelegenheit eines Besuches im Kirchenschatz zu Monza, er ein Graduale gefunden hätte, das mit „lombardischen Neumen" geschrieben war; betrachtet man nun die Phothographie dieses Graduales, des einzigen,

das die Kirche zu Monza besitzt, so findet man darin nicht die geringste Spur von Neumen. Nisard selber, wie oft hat er seine Täuschungen für Wirklichkeiten gehalten? Sagte er nicht 1849 und 1850, dass „alles einfach und leicht ist in der Erklärung der Neumen", und veröffentlichte man nicht 1890 ein von demselben nachgelassenes Werk, worin gesagt wird, dass die Aufgabe der Erklärung der Neumen eine unlösbare Aufgabe ist? Hat er nicht in seiner *Archéologie musicale* (pag. 73 Note 3) Fétis der „Lüge" geziehen, während doch auf der Seite der *Histoire générale* de la musique, auf die er zurückweist, kein einziges Wort steht, das eine so schwere Beschuldigung rechtfertigen, ja nicht einmal erklären könnte, wie sie hat zu stande kommen können.

Ohne weiter darauf zu dringen, begnügen wir uns damit über den ersten Beweisgrund des Direktors der *Musica sacra* zu lächeln und wir weisen ihn kurzerhand ab.

2. Es ist nicht nötig länger bei folgendem Zeugnisse *Vincent's* zu verweilen: „Nisard hat das Verständniss der Neumen so weit als möglich getrieben." Bekannt ist, dass in betreff dieses speziellen Punktes *Vincent* ein Skeptiker war und die Aufgabe als unlösbar betrachtete. *Vincent* hat zwar dem Nisard grofses Lob erteilt, aber dabei spöttelt er manchmal über dessen Täuschungen und lyrischen Schwung*) — niemals hat er ihm die Entdeckung des Ursprungs der Neumen zugeschrieben; ganz im Gegenteil, er schreibt sie de Coussemaker zu, wie folgende dem *Correspondant* vom Jahre 1853 (pag. 417) entnommene Stelle beweist:

„de Coussemaker scheint uns also diese Notenschrift vollkommen charakterisiert zu haben, wenn er sagt: „die Neumen, nach unserer Ansicht, entspringen aus den Accenten;" und weiter (pag. 159): „Die Funktionen, die die Accente versehen, die Stelle, die sie einnehmen, der Zweck, den sie verfolgen, alles beweist unwiderstehlich, dass sie der Ausgangspunkt der Neumen sind, mit denen sie eine unter allen Beziehungen vollkommene Übereinstimmung haben."

3. Das dritte von *Aloys Kunc* angeführte Zeugnis ist das von *Vitet*. Es ist wichtiger und man kann sogar sagen, dass es allein den Gegenstand des Streites ausmacht. Nisard hatte es schon benutzt, wie wir gesehen haben, und als eine Art Schild gebraucht,

*) So macht er sich z. B. lustig über folgenden charakteristischen Satz Nisard's: „mit meiner Entdeckung erblickt man dunkel eine Wissenschaft; ohne sie kommt man aus den Finsternissen nicht heraus!" (*Correspondant* 1853.)

der ihn unverwundbar machen sollte. Selbst wenn *Vitet* genau die Erklärung abgegeben hätte, die ihm Nisard zuschreibt, so kann man behaupten, dass diese Erklärung trotz des Ansehens, das mit dem Namen des berühmten Mitgliedes der Akademie verbunden ist, nicht vorhält gegen die Thatsachen, die wir gleich vorlegen werden, im Gegenteil von demselben entkräftet wird. Allein, in der Wirklichkeit, Nisard hat den Redakteur des *Journal des savants* sprechen lassen, wie es sein Vorteil erheischte ihn sprechen zu lassen; überdies hat er die Tragweite seiner Erklärungen sonderbar übertrieben. Nehmen wir vorerst im *Journal des savants* Dezember 1853 pag. 728 die wenigen Zeilen, die dem Teile des Nisard gewidmeten Artikels vorangehen, und die dieser sorgfältig hat im Schatten stehen lassen:

„Die einfachen Neumen sind reine Accente; die zusammengesetzten Neumen, die neumatischen Gruppen, sind Accentzusammenstellungen. Diese Theorie ist geistreich, sehr wahrscheinlich auch wahr, und de Coussemaker, der sie mit Überzeugung behauptet, beansprucht nicht minder lebhaft die Ehre, sie entdeckt zu haben; in der That ist er der erste, der sie *öffentlich* dargelegt, entwickelt, in allen ihren Einzelheiten erläutert hat."

Das ist klar und bündig. Entstellen wir aber in nichts den Gedanken des Textes, den wir analysieren. Der ganze Streit ruht auf dem Wort *öffentlich*, das ich unterstrichen habe. *Vitet* scheint zu sagen, dass, wenn de Coussemaker der erste ist, der den wirklichen Ursprung der Neumen zur Kenntnis des Publikums gebracht hat, andere diese Entdeckung vor ihm in der Stille ihrer Studierstube haben machen können. Er fügt nämlich unmittelbar hinter die Worte, die ich eben angeführt habe, hinzu:

„Was die Idee selbst betrifft, die Idee, die Neumen von den Accenten abzuleiten, so erinnert man sich vielleicht, dass bei Besprechung von *Th. Nisard* wir sie als die Hypothese angegeben haben, an der dieser Gelehrte sich schliefslich zu halten schien, um den Ursprung und die Abstammung der neumatischen Zeichen*) zu erklären; das war kurze Zeit bevor das Werk de Coussemaker's veröffentlicht worden und als es schon zweifelsohne gedruckt war."

Im Folgenden setzt *Vitet* hinzu, dass es sehr wohl vorkommen kann, dass zwei Gelehrte, ohne mit einander in Verbindung zu stehen, zu gleicher Zeit dieselbe Entdeckung machen. Befinden wir uns in einem solchen Falle? Das ist die Frage, die wir betrachten wollen.

*) cf. *Journal des savants* Februar fasc. 1852, pag. 118.

Kommen wir vorerst auf den Februarartikel 1852 zurück, auf den *Vitet* verweist. In der Anmerkung zu Seite 118 liest man folgendes:

„*Seitdem dieser Artikel gedruckt ist*, hat uns *Nisard* einige neue Gedanken mitgeteilt, womit er seine Theorie über die Grundelemente der neumatischen Notenschrift vervollständigt. Nach ihm sind diese Elemente nicht nur der Punkt, sondern der *gravis* und der *acutus*."

Wir wollen keine weiteren Erklärungen geben zu der Form und der diesem Zeugnisse angewiesenen Stelle und uns damit begnügen, die von ihm erwähnte Thatsache festzustellen. Erst nachdem der Artikel des *Journal des savants* im Februarhefte 1852 *bereits gedruckt war*, hat Nisard mit Vitet von den Abänderungen gesprochen, die er an seiner Theorie der tironischen Noten angebracht hatte. Nehmen wir grofsmütig an, dass diese mündliche Mitteilung in den letzten Tagen des Jahres 1851 geschehen sei, und versuchen wir es festzustellen, welches um diese Zeit die genaue Lage de Coussemaker's war. Wenn wir auch die Frage annehmen, wie sie von *Kunc* ins Auge gefasst worden, das heifst, als von den gedruckten Werken unabhängig, so fangen wir doch damit an eine vergleichende Übersicht dessen zu geben, was beide Archäologen im Jahre 1851 geschrieben haben; den Schluss ziehen wir später.

Die *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Âge* trägt das Datum 1852. Die *Bibliographie de la France ou Journal générale de l'Imprimerie et de la librairie* etc. ... erwähnt sie in ihrer Nummer vom 7. Februar 1852 (824). Da diese Zeitschrift nur das annähernde Datum angiebt, an welchem die Pflichtexemplare der gedruckten Bücher hinterlegt wurden, so habe ich einige Nachsuchungen im Ministerium des Innern angestellt, wo ich habe sehen können, dass das betreffende Werk den 28. Januar deponiert worden war *(Register du Dépôt légal, 1851 u. 1852, aux Archives, F*[18] *III. année 1852, Paris)*, Aber in der Wirklichkeit bedarf diese Angabe einer näheren Bestimmung. In der November-Dezembernummer 1851 der *Annales archéologiques* von Didron, liest man auf Seite 374 folgendes:

„**Histoire de l'Harmonie au Moyen-Âge.** — Soeben hat endlich de Coussemaker das schöne und gelehrte Werk veröffentlicht, das wir vor einiger Zeit ankündigten."

Diese wenigen Zeilen sind eine Einladung die Sache noch etwas weiter hinauf zu verfolgen. In demselben *Annales archéologiques*, in der Juli-Augustnummer 1851, findet man einen Artikel von

de Coussemaker über das liturgische Drama, und diesen Artikel begleitet pag. 211 und 212 folgende mit Didron sen. gezeichnete Anzeige:

„Die Arbeit de Coussemaker's über das liturgische Drama ist einem grofsen Werke entnommen, *das man fertig druckt*, und das betitelt ist „Histoire de l'Harmonie au Moyen-âge."

Also im Monat Juli 1851, um nicht mehr zu sagen, war das Buch, in dem der Ursprung der Neumen zum ersten Male dargelegt werden sollte, bereits im Druck und fast beendigt. Bedenken wir nun, dass dieses Buch 400 Seiten zählt und 80 Tafeln, dass sich in dem zweiten Teile 6 noch nicht herausgegebene Abhandlungen befinden über (die) Diaphonie und den Discantus im Mittelalter, dass der dritte Teil über 50 in Farbendruck hergestellte genaue Wiedergaben von Harmoniestücken enthält, die sich vom IX. bis zum XIV. Jahrhundert inklusive erstrecken, so wird man leicht erkennen, dass ein solches Monument nicht in kurzer Zeit geschaffen wird und eine lange Vorbereitung voraussetzt. Einige der in der *Histoire de l'Harmonie* enthaltenen Materialien sind von dem Verfasser bereits von dem Augenblicke an gesammelt worden, wo er sich mit Archäologie zu beschäftigen anfing; was den Ursprung der Neumen betrifft, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er ihn vor 1850 entdeckt hat, während der Reise, die er nach dem Monte Cassino machte.

Sehen wir nun was Nisard in dem Jahre 1851 gethan, das für die Musikwissenschaft so glänzend gewesen ist.

Im Februar 1851 veröffentlicht Nisard eine *Dissertation sur les Odes d'Horace.* — Vom *Accent* ist darin keine Rede.

Den 21. Februar 1851 unterzeichnet Nisard, um es dem Institut de France vorzulegen, dieses *Graduale*, das er als **monumental** bezeichnet hat, obschon es nur die Abhandlung über eine einzige Melodie enthielt, und wegen dessen er später einen Triumph gefeiert hat, obgleich das Institut de France ihn einfach zugelassen hatte die Ehre einer — dritten Medaille zu teilen. In seiner Denkschrift und seinem Fascikel spricht er kein Wort vom *Accent* (das Werk, unediert, befindet sich in der Bibliothek des Instituts).

Den 22. August 1851 liest *Lenormant* vor dem Institut seinen Bericht über das obige Werk. In den Ermunterungen und dem Lobe, das er dem Verfasser erteilt, sagt er kein Wort vom *Accente.*

Den 25. September 1851 unterzeichnet Nisard in Montpellier die Abschrift dieses berühmten zweisprachigen Manuskriptes, das eine Zeitlang sozusagen das Palladium der Archäologie gewesen ist. In dem Vorworte, das er seiner Abschrift vorausschickt, spricht er kein

Wort vom *Accent*. (Es ist nicht uninteressant hier zu bemerken, dass, als er in der *Revue de Musique sacrée* vom 15. Oktober 1864, dieses Vorwort veröffentlicht hat, Nisard ein Schriftchen umdatierte und an Stelle des 25. September „März" 1851 setzte. Es hat den Anschein, als ob er durch dieses Hinaufschieben, das wahrscheinlich durch die in den *Annales Archéologiques* von Didron enthaltenen Anzeigen verursacht wurde, dasjenige hätte entfernen wollen, was seine späteren Einsprüche hätte stören oder ihnen widersprechen können.)

Endlich kann man auch als ebenso bedeutsam durch sein Schweigen, den Artikel anführen, den *Paulin Blanc*, der Bibliothekar von Montpellier, im *Messager du Midi* vom 29. März 1851 veröffentlichte. In diesem Artikel, von dem ich mir eine Abschrift habe schicken lassen, kündet Paulin Blanc die bevorstehende Veröffentlichung des Buches von de Coussemaker an, das bestimmt sei, der Musikwissenschaft grofse Dienste zu leisten; zu gleicher Zeit bespricht er die Ode des Horaz, die mit der begleitenden Musik in einem der Manuskripte der medizinischen Fakultät eingetragen steht; er spricht von „wissenschaftlichen Reisen", welche die Regierung ins Werk gesetzt; mit einem Wort, er zeigt, dass er Nisard kennt und dass er mit ihm in Verbindung steht, was sehr natürlich zu sein scheint, wenn man bedenkt, dass zur Zeit, wo dieser Artikel geschrieben worden ist, Nisard gerade in Montpellier war, um im Auftrage des Ministers de Parien, den Antiphonar (oder was man damals als einen solchen ansah) abzuschreiben; dabei aber lässt Paulin Blanc kein Sterbenswörtchen vom *Accent* verlauten.

Wer nun die Gewohnheiten Nisard's kennt, und weifs, wie er sich beeilte, jedesmal, wenn ihm eine neue Idee einfiel, sie sofort an die grofse Glocke zu hängen, der wird diesem Schweigen eine entscheidende Bedeutung beilegen. Sicher ist, dass, wenn während des Jahres 1851 Nisard daran gedacht hätte, dass die Neumen auf die grammatikalischen Accente zurückbezogen werden könnten, er nicht verfehlt hätte es selbst irgendwo zu sagen oder seine Entdeckung mündlich, sei es *Blanc* oder besonders *Lenormant* mitzuteilen. Allein, wie wir eben gesehen haben, weder in den Werken, die er im Jahre 1851 geschrieben hat, noch in den Aufsätzen oder Reden derer, die in diesem Jahre von ihm gesprochen haben, steht ein einziges Wort, welches zu dem Glauben berechtigte, dass die von ihm 1849 und 1850 dargelegte Lehre irgend eine Umänderung erfahren habe. Wenn wirklich (wie wir es glauben wollen) *Nisard* mit *Vitet* über den Ursprung der Neumen gesprochen hat, als ein im Februar 1852

erschienener Aufsatz im *Journal des Savants* „gedruckt war", das heifst im Januar 1852, oder im Dezember 1851, so ist diese mündliche Mitteilung zu spät geschehen, um Nisard zu erlauben zu sagen, dass er eine Entdeckung *zu gleicher Zeit* wie de Coussemaker gemacht habe; denn im Dezember 1851 war die *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Âge* völlig gedruckt, und man sprach schon seit ziemlich langer Zeit von ihr, wie es die *Annales archéologiques* von Didron beweisen, und wie *Vitet* es selbst bekennt. Streng genommen könnten wir hier unsere Beweisführung abbrechen und jedes andere Argument als überflüssig betrachten; wir müssen jedoch der Vollständigkeit wegen einen letzten Grund prüfen, den *Aloys Kunc* anführt, um sein Paradoxon zu stützen.

4. Das letzte Zeugnis, hinter dem man sich verschanzt, um die Ansprüche Nisard's zu rechtfertigen, ist das von Dom *Pothier*, dem klassischen Verfasser der *Mélodies grégoriennes*. In dem *De la Virga dans les neumes* betitelten Schriftchen (Solesmes, 1882, pag. 27) liest man folgendes: „Wenn wir wo anders behaupten, dass nach Th. Nisard Dom Schubiger, de Coussemaker und anderen die Neumen sich von den grammatikalischen Accenten herleiten u. s. w. ..." und nachdem Nisard diese Zeilen gelesen, an die zu erinnern Kunc nicht verfehlt hat, rief er in einer Note seiner *Archéologie musicale* triumphierend aus: „Dom Pothier hat mir endlich die Stelle und den Rang gegönnt, die mir gebühren."

In betreff dieses letzten Argumentes können dreierlei Bemerkungen gemacht werden:

Erstens, der Satz, der den Namen Nisard's an die Spitze derer stellt, die den Ursprung der Neumen erklärt haben, muss (das ergiebt sich aus der Note selbst von Nisard) als ein in letzter Stunde dem Verfasser der *Mélodies grégoriennes* entrissenes Zugeständnis betrachtet werden, das einen seiner früheren Urteile abändert. Warum hat der französische Meister der Wissenschaft des gregorianischen Gesanges seine frühere Meinung in einem Sinne verbessert, die für Nisard so günstig zu sein scheint? Ich habe einige Personen befragt, die Dom Pothier gekannt haben; sie sagten mir, dass der gelehrte Benediktiner ein friedlicher und gar wenig streitbarer Mann sei, ein Feind der Federkriege, immer zur Versöhnung geneigt. Als er sah, wie Nisard ihm sehr lebhaft opponierte und gar laut schrie: man hätte ihm Unrecht gethan, so ist es wohl möglich, dass er diesem Cerberus einen Honigkuchen zuwerfen wollte, um ihn zu besänftigen; er hätte sich desto leichter dazu entschlossen, als es sich einfach um

eine Sache des Ehrgeizes, um einen Rangstreit handelte, und nicht um eine Prinzipienfrage. Zweitens ist es nicht bewiesen, dass, als er diesen Satz geschrieben hat: „nach Nisard, Schubiger, de Coussemaker“ ... Dom Pothier hätte damit sagen wollen, dass historisch und chronologisch Nisard der erste Champollion wäre, der den Ursprung der Neumen entdeckt hätte, denn in diesem Falle müsste man aus demselben Satze schliefsen, dass Dom Schubiger der zweite wäre und dass de Coussemaker erst an dritter Stelle käme. Da die Reihenfolge, in der die Namen Schubiger und de Coussemaker erwähnt werden, nicht der der Daten entspricht (was nicht bewiesen zu werden braucht), so folgt daraus, dass der Satz im ganzen den Sinn verliert, den man ihm beilegt und nicht mehr die Eigenschaft einer methodischen Reihenfolge besitzt, die historisch begründet wäre.

Wenn übrigens die Erklärung von Dom Pothier wirklich die Wichtigkeit hat, die man darin sieht, wenn sie nicht die Gefälligkeitserweisung eines Mannes ist, der, obschon ein Freund der Wahrheit, doch den Plato nicht betrüben möchte, so fürchten wir nicht zu sagen: Dom Pothier hat sich geirrt. Seine Worte, freiwillig oder nicht, weichen von der strengen Wahrheit ab. Die Thatsachen, die wir dargelegt haben, erlauben uns es zu versichern. Den Beweisen, die ich geliefert habe, könnte man das Zeugniss der Kritiker hinzufügen, die zu dieser Zeit lebten und bei der Rezension des Buches von de Coussemaker, ihm ohne das geringste Bedenken die Ehre der Entdeckung zuschrieben.

„Die Neumen, schreibt *Félix Clément*, sind der Gegenstand einer gründlichen Betrachtung, und de Coussemaker hat nicht angestanden ihnen einen neuen Ursprung zuzuschreiben. Nach unserer Ansicht, sagt er, leiten die Neumen ihren Ursprung von den Accenten ab.“ (*L'ami de la religion*, 11. Mai 1852).

„De Cousemaker, sagt Jules Tardif, weist dieser Notenschrift einen römischen Ursprung zu; dann weist er nach, dass die Zeichen, aus denen sie bestehen, nicht vom *Punkte* abstammen, wie Th. Nisard es behauptet, sondern vom *acutus*, *gravis* und *circumflex*; er stützt diese geistreiche These auf bereits bekannte Texte und auf noch unveröffentlichte Dokumente, die er seiner Arbeit hinzufügt“ (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, Mai-Juni 1852, pag. 489).

„Ich habe gezeigt“, sagt Joseph d'Ortigue, „dass de Coussemaker auf sehr geistreiche Art den Ursprung der Diaphonie im Mittelalter erklärt hat. Nicht weniger Scharfsinn hat er bewiesen in betreff der Neumen, deren Ursprung er den Accenten zuschreibt. Ich weifs

nicht, ob dieser Gedanke Einwände von Seiten der Musikologen hervorrufen wird, welche alle den Anspruch erheben, den Schlüssel zu diesen Musikhieroglyphen gefunden zu haben; aber von vornherein zieht er die Aufmerksamkeit auf sich und weist eine sehr neue und anscheinend wahre Ansicht auf." (*Journal des Debats* vom 11. Juni 1852) etc.

Übrigens, wenn Nisard daran gedacht hätte, die Neumen von den Accenten abzuleiten, so hätte dieser Gedanke einen Einfluss auf seine späteren Werke ausgeübt; nun sagt er im Gegenteil in seinen Études sur la restauration du chant grégorien (1856): „qui pourra jamais supposer qu'au moment où il (Grégoire le grand) détruisait en faveur des barbares du dedans & du dehors *jusqu'aux dernières traces le l'accentuation latine*, il ait songé à donner aux fidèles, autre chote qu'un chant simple & facile, planus cantus?" (S. 5).

Poena manifesti furti, capitalis erat, sagt der römische Jurisconsultus. Die Musikarchäologie kann sicher kein so strenges Strafgesetzbuch wie das des alten Roms haben; allein es genügt ihr die vollständigen Akten eines Prozesses zu veröffentlichen, damit der Leser selbst das Urteil fällen kann. Gewiss hat Nisard auf dem Gebiete des gregorianischen Gesanges eine Sachkenntniss und eine Thätigkeit bewiesen, die man nicht verkennen darf; er hat das Verdienst gehabt in seinen *Etudes* von 1849—1850 den ungereimten und sperrigen Theorien von *Fétis* über den Ursprung der Neumen den Gnadenstoſs zu versetzen; er hat sogar eine Entdeckung gemacht, (deren ganze Wichtigkeit er selbst nicht verstanden zu haben scheint) als er sagte, dass die *Virga* keinen Wert der Dauer anzeige. Allein Gerechtigkeit und Wahrheit treten, wie wir es gesehen haben, Ansprüchen entgegen, die nichts rechtfertigen und die alles verurteilen. Ich wüsste nicht besser zu schlieſsen, als indem ich die Worte wiederhole, die Dom *Laurent Janssens* auf dem Kongress zu Mecheln in betreff des Rhythmus im gregorianischen Gesange aussprach: „Er (Nisard) begnüge sich schon mit der ganz besonderen Ehre auf dem Postament zu stehen, weil er die Lösung der Aufgabe beschleunigt habe."

Zur Totenliste 1893.
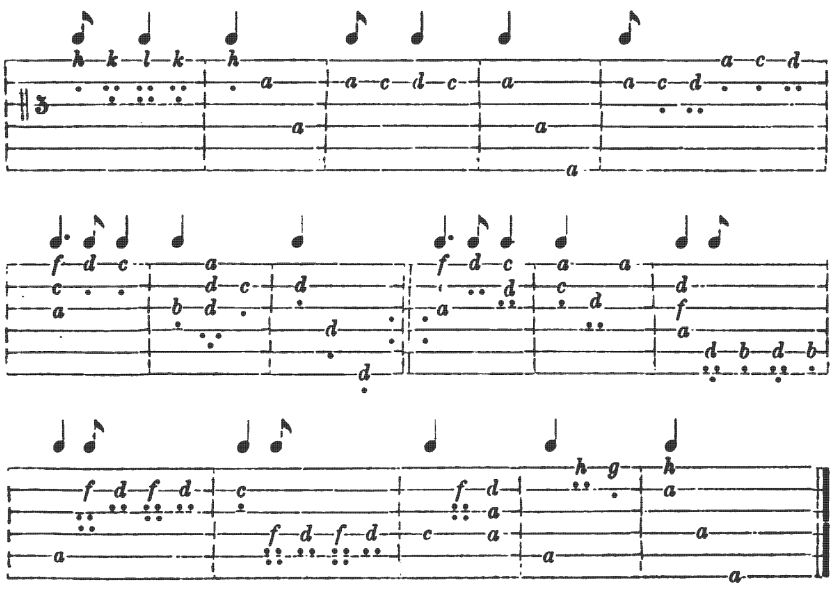
Zusätze und Verbesserungen von C. Lüstner.

Basta, Frau **Marie**, ist zu streichen. Widerruf Lessm. 559. Wbl. 588.
Kometschar, **Andreas**, ist hinzuzufügen: Komponist von Männerchören.

Palmer, Percy, st. am 18. Aug., nicht d. 23.
Pichler, Karl, st. in München, nicht in Frankfurt a. M. Bühngen. 51.
Schirmer, Gustav, st. nicht in New York, sondern in Eisenach, wo er sich zur Erholung aufhielt. Wbl. 476.
Schölcher, Victor, st. am 12. Dez. M. Tim. 1894, 101.
Uzès, Jules, Pianist und Komponist, st. 22. Sept. in Poissy bei Paris, — geb. 1842 in Avignon. Ménestrel 352.
de Valdemora, lies **Valdemosa**.

Das Stammbuchblatt von Walter Rowe 1614.

In den Monatsheften 1894 S. 158 wurde eine Coranto für die Viola bastarda mitgeteilt, die aber durch ein Versehen sehr unglücklich ausgefallen ist. Nach einem Vergleiche mit dem Originale muss die Tabulatur wie folgt heifsen:



Mitteilungen.

* *Peiser, Karl*: Johann Adam Hiller. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jhs. Leipzig 1894. Gebr. Hugh & Co. 8°. 136 S. Eine sehr anerkennens-

werte auf sicheren Quellen basierende Biographie des alten Hiller. Sie spiegelt den biederen einfachen, echt deutschen Charakter in trefflicher Weise ab, zeigt ihn uns als Menschen und Künstler, als Schriftsteller, Lehrer, Dirigent und Komponist. Der Verfasser verschmäht es seine Biographie, entgegen der jetzigen Manie, mit einem breiten Hintergrunde auszustatten, der die ganze Zeit mit allen hervorragenden Männern umfasst und sich in einen Wirrwar stürzt, der wenig geeignet wäre die Thätigkeit Hiller's zu heben. Gerade hier passt eine einfache Würdigung und Erzählung seines Leben ganz vortrefflich, und wir können mit gutem Recht dieselbe jedermann empfehlen. Selbst der Laie wird seine Freude daran haben.

* *Haberl*, Dr. *Franz Xav.* Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895. Zehnter Jahrg. Regensburg, Pustet. hoch 4°. Pr. 2 M. Der diesjährige Jahrgang ist ganz besonders reichhaltig an musikhistorischen Artikeln. Als Musikbeilage sind 2 Passionen von *Francesco Soriano*, dessen Biographie auch später von *Haberl* folgt, mitgeteilt, dann folgt ein Auszug, halb im Original, halb in deutscher Übersetzung aus *Ugolino's von Orvieto* Musiklehre von P. *Utto Kornmüller*, der eine biographische Skizze von *Haberl* folgt. Der nächste Artikel handelt über *Palestrina* und *Orlando di Lasso*, teils biographisch, teils kritisch. Dann folgen Excerpte über die baiersche Hofkapelle in München vom verstorbenen J. J. Maier. *Johann Buchner*, Biograph. von *Ernst von Werra*, darauf noch 24 Seiten Anzeigen und Kritiken neuerer Werke.

* *Jakob Thomasius*, Rektor der Thomasschule (in Leipzig); wissenschaftl. Artikel im Jahresberichte des Thomasgymnasiums in Leipzig von Prof. Dr. *Rich. Sachse* (Leipzig 1894. Druck von Alex. Edelmann, Universitäts-Buchdr.) gr. 4°. 34 S. — Thomasius selbst hat für die Musikgeschichte kein Interesse, da aber der Herr Verfasser die unter seiner Leitung stehenden Lehrer auch in den Bereich seiner Untersuchungen zieht, so ist von S. 25 ab auch den beiden Kantoren: *Sebastian Knüpfer* und *Johann Schelle*, über die wir bisher sehr wenig unterrichtet waren, eine dokumentarische Behandlung zu teil geworden. Über *Knüpfer* ist die Ausbeute sehr gering, er starb bald nach dem Amtsantritte Thomasius' am 10. Okt. 1676, kaum 53 Jahre alt. Seine beiden Söhne, Joh. Magnus und Gottfried Christian besuchten damals die Thomasschule als Sekundaner und Tertianer. Bis zur Wiederbesetzung des Kantorats versah die Geschäfte des Kantors ein früherer Alumnus, der Student *Joh. Georg Krause*. Als Bewerber zum Kantorat traten auf *Georg Bleyer*. Einflussreiche Gönnerschaft, ein gewandtes Benehmen und vor allem Vertrautheit mit der italienischen Musik standen ihm empfehlend zur Seite. Man sagt, er habe, um sich in der Musik auszubilden, sich 14 Monate in Rom und 2 Jahre in Frankreich aufgehalten; dann hatte er in Rudolstadt bei der Kapelle gedient und war später zur Dresdener Kapelle übergegangen. Dort freilich hatte er sich mit den Italienern nicht vertragen können und war deshalb seines Dienstes entlassen worden (letztere Stellung ist bisher unbekannt, nur die in Rudolstadt ist durch sein bekanntes Druckwerk nachweisbar und zwar war er um 1660 und 1670 dort Hofmusikus und „Cammerschreiber"). Sein Geburtsort ist unsicher, Walther nennt Saalfeld, Wolfrem und Karl Stiehl Lübeck, ohne Nachweise. Seine Ausbildung hatte er auf der Thomasschule erhalten (der Verfasser schöpft obige Nachrichten aus dem Tagebuch und der Eingabe Bleyer's an den Rat). Er sagt weiter: Bei seiner Bewerbung um die Kantorstelle suchte er alles geltend zu machen, was ihm förderlich sein konnte, nicht nur seine musikalische Tüchtigkeit, sondern auch seine deutschen Gedichte, die ihm die Würde eines ge-

krönten Kais. Dichters verschafft hatten. Schon am 26. Nov. 1676 fand die Probe in der Nikolaikirche und bald darauf eine zweite in der Thomaskirche statt. Am 5. Jan. 1677 die Prüfung in der lateinischen Sprache, da er als Kantor in der 3. u. 4. Klasse lateinischen Unterricht zu erteilen hatte. Der Rektor Thomasius war zwar Bleyer wohlgesinnt und fasste das Zeugnis sehr vorsichtig ab, dennoch lautete es nicht so günstig wie es der Stadtrat verlangte und Bleyer wurde übergangen. Noch Ende des Jahres 1676 legten der Liegnitzer Kantor *Span*, *Johann Theile*, Kantor zu Gottorp, *Johann Schelle*, Kantor zu Eilenburg, am 1. und 2. Weihnachtsfeiertage und am 31. Dez. 1676 ihre Prüfung ab. Am 1. Jan. 1677 der Leipziger Stadtpfeifer *Joh. Pezelt*. *Johann Schelle* wurde gewählt und am 19. März 1677 eingeführt. Der Bürgermeister Lorenz und sein Bruder zeigten sich ihm feindlich gesinnt und erschienen nicht bei der Einführung, stellten sich ihm auch später noch feindlich gegenüber als Schelle statt lateinischer Texte deutsche bei den Kirchenaufführungen einführte; eine Neuerung, die bei den Bürgern allgemeinen Anklang fand, vom Bürgermeister aber verboten, aber auf Vorstellung des Rektors und Superintendenten in der Ratssitzung wieder aufgehoben wurde. Der Verfasser teilt dann noch aus dem Tagebuche einiges über die Familie Schelle's mit, was aber für uns von wenig Belang ist.

* *Bibliotheca musico-liturgica*. Unter diesem Titel lässt die Gesellschaft für Choral und mittelalterliche Musik in London eine sehr interessante Publikation erscheinen, nämlich ein Verzeichnis der liturgischen und musikalischen Manuskripte, welche in den öffentlichen und privaten Bibliotheken Englands und Irlands aufbewahrt werden. Die erste Collection (40 Seiten in 4° in englischer Sprache) umfasst schon die Beschreibung von 113 Manuskripten. Jedes Manuskript ist kurz aber ausreichend beschrieben. Diese Ausgabe besorgt Herr *Howard Frère*, der gelehrte Autor der Vorrede zu dem Graduale Sarisburiense. Die erste Lieferung von 4 Bll. ist erschienen. Es werden nur 300 Exemplare abgezogen. (Adresse: Publication de The Plainsong and Mediaeval Music Society, 14 Westbourne Terrace Road in London). *P. B.*

* *Kurt Bendorf:* Sethus Calvisius als Musiktheoretiker. Doktor-Dissertation. Leipzig 1894. Breitkopf & Haertel. 8°. 64 S. Eine sehr wertvolle Arbeit, wertvoll ganz besonders dadurch, dass der Verfasser überall Calvisius' Lehrsätze mit denen Zarlino's in Vergleich stellt und den Leser nicht nur mit seinem Urteile abspeist, sondern durchweg die Lehrsätze beider im Originale und in deutscher Übersetzung mitteilt. Die theoretischen, akustischen, ja sogar die musikhistorischen Ansichten der damaligen Zeit werden dadurch in einer Weise bekannt gemacht und erklärt, die jedem Historiker von grofsem Wert sein müssen. Der Herr Verfasser beginnt mit der Elementarlehre und Bocedisation, das ist die Solmisation auf 7 Silben vermehrt. Eine historische Übersicht über die Solmisation führt uns zu den Versuchen aus dem Hexachord ein Heptachord zu machen. Diesem folgt die Kompositionslehre, die Intervallenlehre, der zweistimmige Satz, die Modi, die sowohl Zarlino als Calvisius nach Glarean's Lehre erklären. Darauf folgt „de Fugis". Sehr wichtig und bisher völlig übersehen, ist die Lehre Zarlino über die Textunterlage bei Gesängen. In deutscher Übersetzung lautet sie: 1. Zu jeder langen oder kurzen Silbe ist die ihrem Wert entsprechende Note zu setzen. — 2. Zu jeder Ligatur von mehreren Noten im Cantus figuratus oder planus gehört nur eine Silbe, die am Anfange auszusprechen ist. — 3. Zu dem Punkte hinter einer Note im figurierten Gesange darf keine Silbe ausgesprochen werden. — 4. Zu einer Semiminima (Viertelnote) oder

kleineren Note pflegt man selten eine Silbe auszusprechen; ebenso zu einer Note, die ihr unmittelbar folgt. — 5. Noten, die auf punktierte Semibreven (halbe Note) und Minimen folgen und einen kleineren Wert haben, als der Punkt ausdrückt, dürfen keine Silbe haben; ebensowenig die Noten, welche dieser unmittelbar folgen, — 6. Wenn man, durch die Not gezwungen, zur Semiminima eine Silbe setzt, kann man auch der folgenden Note eine andere Silbe unterlegen. — 7. Zu jeder Note, die am Anfange eines Stückes oder in der Mitte nach einer Pause steht, gehört notwendigerweise eine Silbe. — 8. Im Cantus planus wiederholt man niemals ein Wort oder eine Silbe, im Cantus figuratus jedoch sind solche Wiederholungen zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satzteils, wenn ein selbständiger Sinn darin ist. — 9. Wenn alle Silben auf die Noten verteilt sind und allein die vorletzte und letzte Silbe übrig bleiben, so hat jene das Vorrecht mit mehreren Noten von kleineren Werten ausgestattet zu werden, wenn sie lang ist (was viele Neuma nennen). — 10. Die letzte Silbe des Textes muss auf der letzten Note der Cantilene stehen. Der nächste Abschnitt behandelt die Moduslehre. Den Schluss bildet Zarlino's und Calvisius' Kenntnis von der früheren Musikausübung, die allerdings auf sehr schwachen Füfsen steht. Die Arbeit ist jedem Musikhistoriker angelegentlichst zu empfehlen.

* 2. Quittung über eingesendete Beiträge für 1895 von den Herren Lion. Benson, Rich. Bertling, Prof. Braune, Fr. Curtius-Nohl, C. Dangler, Dr. Dörffel, W. P. H. Jansen, Prof. Kade, Dr. W. Kaiser, Prof. Osw. Koller, Baron Al. Kraus, Prof. Em. Krause, G. S. L. Löhr, Fr. Niecks, Prof. Ad. Prosnitz, A. Reinbrecht, B. Fr. Richter, Rev. E. J. Richter, P. Runge, J. Schreyer, Rich. Schumacher, Dr. Hans Sommer, Wm. Barcl. Squire, Prof. Stockhausen, Geh. Med. Rat Prof. Dr. Wagener, Wilh. Weber, A. Woworsky. — Fürstl. Bibliothek zu Wernigerode, Gesellschaft der Musikfreunde, Gesangverein zu Basel, Musikschule zu Basel, Kgl. Seminar zu Annaberg.

Templin, den 27. Febr. 1895. *Rob. Eitner.*

* Die Redaktion der Monatshefte sucht die Jahrg. 1880, 1881 und bittet um Angebote.

* 1 *Virdung*, Musica getutscht und aufsgezogen von 1511 in der 1. neuen Ausg. auf Büttenpapier in Schweinslederumschlag, gez. mit Exemplar 80, ist von der Redakt. für 10 M zu erwerben.

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 23.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

ASTOR LIBR

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Die Plica im gregorianischen Gesange und im Mensuralgesange.

Die in der Neumenschrift vorhandenen Notenzeichen Epiphonus und Cephalikus sind in der Quadratnotenschrift zur Plica ascendens und Plica descendens geworden. Der Epiphonus ist ein Podatus, dessen letzter Strich verkürzt ist; der Cephalikus eine Clivis, deren letzter Strich verkürzt und eingebogen ist. Der durch den verkürzten Strich bezeichnete Ton wird liquescent, d. h. er fließt aus und schwindet in der Aussprache, so dass man ihn kaum abschließen hört. Auch Schlussnoten anderer Notengruppen können in derselben Weise liquescent werden. Das Verhältnis der liquescenten Noten im gregorianischen Gesange ist von *D. Pothier* in seinen Mélodies grégoriennes S. 63 und S. 119, von den Autoren der Paléographie musicale Band II, S. 37 bis 84 und neuerdings von *D. Pothier* in der Revue du Chant grégorien, 3 Jahrgang, Nr. 4 sehr genau und ausführlich dargelegt. In der letzten Arbeit weist der unermüdliche Forscher sehr beachtenswerte Thatsachen nach, welche sich aus dem Verhältnisse der Plica in dem gregorianischen Chorale und in dem Mensuralgesange ergeben.

In dem gregorianischen Gesange findet sich die Plica nie innerhalb, sondern nur als Schlusston einer Gruppe unmittelbar vor dem Übergange zu einer neuen Silbe, wenn zwei Vokale einen Doppellaut (laus) bilden, oder wenn zwei Konsonanten, welche zwei verschiedenen

Silben angehören, unmittelbar nach einander ausgesprochen werden sollen, sei es in demselben Worte oder in zwei verschiedenen Worten, ohne dass es zwischen ihnen eine Pause giebt (confundantur, ad te, welche man aussprach con°fun°dan°tur, ad°te, oder besser con'fun'dan'tur, ad' te). Der liquescente Ton entsteht durch die Vorbereitung, welche die Stimmorgane treffen müssen, um aus der für den ersten Vokal oder Konsonanten eingenommenen Stellung in die Stellung zu gelangen, welche der folgende Vokal oder Konsonant zu seiner richtigen Aussprache bedarf. Hat eine Silbe einen Doppellaut, so werden die zur Silbe gehörenden Noten auf den ersten Vokal gesungen; dieser bleibt jedoch nicht bis zu Ende unverändert. Etwas vor dem Ergreifen des zweiten Vokales beginnen die Stimmorgane ihre erste Stellung zu verändern, um im voraus die Stellung einzunehmen, welche das Hervorbringen des zweiten Vokales verlangt. Diese Veränderung vollzieht sich auf der letzten Note, welche dadurch sich verzehrt, erdrückt wird und, wie Guido sagt, nicht zu endigen scheint.

Ein ähnliches Erlöschen und Erdrücken des Tones im Momente des Überganges von einer Silbe zu einer andern entsteht, wenn zwei Konsonanten nach einander ausgesprochen werden. Die Artikulation des ersten Konsonanten geschieht oder bereitet sich vielmehr vor auf Kosten der Silbe, welche man verlässt; bevor jedoch die Silbe schliefst, nehmen schon die Organe die für die Artikulation des Schlusskonsonanten erforderliche Stellung ein. Diese vorbereitende Bewegung bewirkt ein Zusammendrücken und allmäliches Ersticken des Tones, so dass man auch hier, wie bei zwei Vokalen, nicht hört, wann die Silbe endigt. Der Konsonant, welcher so den Vokal an Klang verlieren lässt, verliert zugleich selbst an Wert. Es folgt kein Vokal, auf den er fallen könnte; er fällt wohl, aber in einen leeren Raum; oder vielmehr, indem er mit dem ihm folgenden Konsonanten zusammenstöfst, hat er nicht mehr seinen normalen Ausdruck. Daher die stumpfe und unfertige Artikulation; daher das stumme e zwischen den beiden Konsonanten. Diese Interpretation der Plica ist im Grunde genommen nur eine einfache Analyse einer natürlichen Thatsache der Aussprache, welche genügend die Verhältnisse erklärt, unter welchen die Plica in den Monumenten vorkommt. Man wird auch verstehen, was die besten Autoren darüber sagen; den Guido von Arezzo, den klarsten von allen, wird man verstehen, wenn er von Tönen spricht, welche fliefsen, zerfliefsen, liquescunt, von Silben, welche nicht zu endigen scheinen: nec finiri videantur. Ebenso wird man solche, wie Marchettus von Padua, verstehen, wenn sie sprechen von verstellter

Stimme im Gegensatze von voller Stimme, cum voce ficta dissimili a voce integra prolata, (Gerbert, Script. III. 181, cf. Theoderich de Campa, Coussemaker, Script. III. 190.)

Anders verhält es sich bei den Mensuralisten; ihnen ist das Verständnis der Natur des liquescenten Tones abhanden gekommen. So will Aristoteles, bei Coussemaker, Script. I. 173, die Plica ausgeführt haben in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa; er will mit dem Zeichen eine künstliche Wirkung ausdrücken, welche, wenn man will, mit dem erstickten Tone eine gewisse Beziehung hat, von dem wir gesprochen haben; indes, es besteht ein Unterschied. — Derselbe Autor definiert die Plica als ein Notenzeichen, dessen Wert sich auf zwei Töne verteilt, welche um eines der sechs Intervalle von einander entfernt sind, welche regelmäfsig im Chorale nur zur Anwendung kommen: Plica nihil aliud est quam signum dividens sonum in sono diverso per diversas vocum distantias tam ascendendo quam descendendo, videlicet per semitonium et tonum, per semiditonum et ditonum, et per diatessaron et diapente. — Das steigende oder fallende Intervall für den Ton, der sich in der Plica lostrennen soll, ist nur in seltenen Manuskripten angegeben, wo der zweite Strich an seinem Ende eine kleine Note trägt, welche durch ihre Stellung auf dem Liniensystem das gewünschte Intervall kenntlich macht.

Während die Mensuralisten die traditionellen graphischen Formeln der Noten bewahrten, gaben sie ihnen aber metrische Werte, welche der rhythmischen Tradition entgegen sind. Sie behandelten die Plica für sich, wie die andern Notengattungen, indem sie die Plica perfecta von 3, die Plica imperfecta von 2, die recta Brevis von 1 und die altera Brevis von 2 Zeiten unterschieden. Es ist klar, dass alles dieses keine Beziehung zum gregorianischen Gesange hat. Die musica plana, von welcher die Mensuralisten sprechen, ist nicht der gewöhnliche Choral, sondern sie ist die Grundlage der Motetten, zu welcher sie einen Satz des Chorals entnahmen, dessen Formeln sie zerbrachen und als Bassstimme für ihre Motetten zurecht machten. Jede so dem Chorale entlehnte, ihm aber nicht mehr angehörende Note dauerte gewöhnlich einen ganzen Takt hindurch. Der vorher genannte Aristoteles giebt selbst sehr deutlich an, was er unter der musica plana versteht: er und die andern Autoren der Mensuralmusik verstehen darunter einzig und allein die Partie des Basses mehrstimmiger Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts: „Plana musica . . . super quam omnes motetti et omne organum fundari tenentur."

Man sieht, dass die Interpretation der Plica nicht mehr die der Alten ist, und dass das, was die Autoren sagen, welche sich mit der Mensuralmusik beschäftigen, für den gregorianischen Choral weder Wichtigkeit noch praktischen Nutzen hat. P. Bohn.

Der Hymnarius von 1524.

Von **Wilhelm Bäumker.**

In einem Aufsatze über Petrus Tritonius in den Monatsheften Nr. 2c. behauptet Herr Dr. *Fr. Waldner*, der Hymnarius, gedruckt zu Sigmundslust im Jahre 1524, könne mit Recht als das *älteste* katholische Gesangbuch bezeichnet werden und fügt in einer Anmerkung hinzu, bis jetzt sei stets das Vehe'sche Gesangbüchlein vom J. 1537 als solches angeführt worden. In wieweit Herr Dr. Waldner mit seiner Behauptung im Irrtume sich befindet, mögen die folgenden Zeilen klar legen.

Zunächst konstatiere ich, dass der Hymnarius von Sigmundslust 1524 ein den Hymnologen ganz bekanntes Buch ist. Hoffmann von Fallersleben citiert dasselbe in seiner „Geschichte des deutschen Kirchenliedes" 3. Ausg., Hannover 1861, S. 272, wo eine Probe daraus mitgeteilt wird. Philipp Wackernagel beschreibt das Buch in seiner „Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes". Frankfurt a. M. 1855, S. 54, Nr. 141 nach dem Exemplare der Göttinger Universitätsbibliothek. Im II. Bande seines Werkes „Das deutsche Kirchenlied" Leipzig 1867 druckt derselbe sodann im ganzen 54 Nummern daraus ab (Nr. 567, 571, 938 und 1347 bis 1398). Im IV. Bande des genannten Werkes S. 1113 ff. beschreibt er den Hymnarius nochmals sehr ausführlich nach dem Exemplare der Herrn von Maltzahn. Aufserdem nennt er noch Exemplare in Göttingen, München und Berlin. Das Buch ist demnach so selten nicht, wie Herr Dr. Waldner annimmt. Mit dem Exemplare, welches er selbst auf der Bibliothek des Ferdinandeum's in Innsbruck entdeckt hat, kennen wir jetzt fünf Stück. Das Exemplar der Universitätsbibliothek in Göttingen, welches ich selbst eingesehen habe, enthält, wie in meiner Beschreibung (Das kath. deutsche Kirchenlied, Freiburg 1886, S. 63) zu lesen steht, keine Musiknoten, sondern nur vierzeilige Notenlinien. Ebenso verhält es sich nach der Versicherung Wackernagel's mit dem Exemplare, welches dem Herrn von Maltzahn in Berlin gehörte (Kirchenlied IV, S. 1114). Das Exemplar der

Königl. Bibliothek in Berlin und das der Hofbibliothek in München enthalten, wie Herr Dr. Joh. Bolte in Berlin und Herr Professor Dr. Grauert in München mir freundlichst mitteilen, ebenfalls keine Musiknoten. Der Hymnarius von Sigmundslust war eben ein Buch zur Privaterbauung, in welches der Käufer die Noten der Singweise des betreffenden lateinischen Hymnus selbst eintragen konnte. Als ältestes gedrucktes katholisches Gesangbuch mit Musiknoten kann demnach der Hymnarius nicht gelten, weil in ihm keine Singweisen zum Abdrucke gebracht sind. Noch viel weniger repräsentiert der gen. Hymnarius das älteste gedruckte katholische Gesangbuch *ohne Musiknoten*. Wenn man Zusammenstellungen von Hymnenübersetzungen und neu gedichteten geistlichen Liedern, die nach den alten Hymnenmelodien gesungen werden sollen, Gesangbücher nennen will, dann besitzen wir deren mehrere, die schon vor dem Jahre 1524 erschienen waren. Die „ettlich tewtsch ymni oder lobgesange", Heidelberg 1494 waren ausdrücklich zum Singen bestimmt (Bäumker, Kirchenlied I, S. 52, Nr. 11. Hoffmann von Fallersleben a. a. O., S. 262. Wackernagel, Bibliographie Nr. 8). Andere metrische Übersetzungen von lateinischen Hymnen, die nach deren Melodien gesungen werden können, im „Curss vom sacrament" 1497 (Bäumker, Kirchenlied I, S. 53, Nr. 14, Wackernagel, Bibliographie Nr. 14, Hoffmann von Fallersleben a. a. O., S. 265 ff.), ferner die in's Deutsche übertragenen Hymnen in den verschiedenen Ausgaben des „Hortulus animae", Strafsburg 1501 etc. (Bäumker, Kirchenlied I, S. 54, Nr. 33, wo die andern Ausgaben genannt sind. Wackernagel, Bibliographie Nr. 28; Bäumker, Kirchenlied II, Nr. 1075 ff., Hoffmann von Fallersleben a. a. O., Nr. 134—137) übergehe ich und will nur noch auf ein Buch aufmerksam machen, welches im Jahre 1517 gedruckt wurde. „Passio Christi von Martino Myllio in Wengen zuo Ulm gaistlichen Chorherrn, gebracht, vnnd gemacht nach der gerümpten Musica, als man die Hymnus gewont zegebrauchen. Und hie bey angezaigt vor yedem gedicht, vnder was Melodey zuo singen werd." Das Buch enthält 26 neu gedichtete geistliche Lieder, welche nach den Melodien der angezeigten lateinischen Hymnen gesungen werden sollen. (Bäumker, Kirchenlied I, S. 59, Nr. 79—80. Wackernagel, Bibliographie, Nr. 80, Kirchenlied II, Nr. 1337—1346, Hoffmann von Fallersleben a. a. O., S. 482 ff.)

Die angeführten Sammlungen (auch die Sigmundsluster) sind aber alle keine *Gesangbücher*, sondern nur die Vorläufer derselben. Das erste gröfsere Gesangbuch mit Noten ist, wenn man von dem

Achtliederdrucke (1524) absehen will, das lutherische Erfurter Enchiridion 1524. Das erste Gesangbuch auf katholischer Seite ist und bleibt vorläufig das Gesangbüchlein von Michael Vehe 1537.
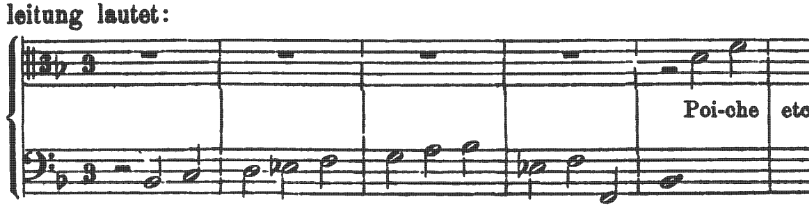
Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Von Dr. **Hugo Goldschmidt.**

Die Geschichte der Musik im XV. und XVI. Jahrhundert hat eine weit eingehendere Behandlung erfahren als diejenige des XVII. Jene Periode fesselt den Forscher sowohl durch die Kontinuität und Logik ihrer Entwickelung, als durch die Grofsartigkeit einzelner Erscheinungen; das neue Jahrhundert hingegen, einen Bruch mit der bisherigen Entwickelung vollziehend und herabsteigend von der stolzen Höhe des schon Errungenen, tastend und suchend nach neuen Formen und Ausdrucksmitteln, bedeutet zunächst einen musikalischen Rückschritt, der uns mitten heraus aus einer reich erschlossenen Kunstausübung zurückstöfst in eine trübe Zeit der Gärung. Während ihm dort allenthalben die reifen Früchte eines jahrhundertelangen Schaffens winken, muss er hier mühsam unter den zahllosen Produkten hilfloser, kindlicher Unbeholfenheit Umschau halten, wo sich ein fortbildungsfähiger und wirklich fortentwickelter Keim findet. Aber sollte nicht gerade dieses Experimentieren einer kindlichen Kunst auf den Historiker einen besonderen Reiz ausüben? Woher also die Dürftigkeit der Literatur über die Musikgeschichte im Anfange des XVII. Jahrhunderts, welche erst in neuer und neuster Zeit anfängt sich reicher zu gestalten? Einen sehr triftigen Grund glaube ich in der Mangelhaftigkeit unserer Quellen anführen zu können. Die Meister der alten Schule veröffentlichten ihre Werke in Stimmbüchern, aus denen wir die vollständige Partitur herzustellen jederzeit in der Lage sind. Von sehr beliebten Komponisten sind uns sogar vollständige Partituren überkommen, so die sechs Bücher Madrigale des ersten Chromatikers des genialen Gesualdo Prencipe di Venosa (kgl. Bibl. Berlin). Doch schon hier versagen die Quellen die Antwort auf die Frage: wurden denn jene Gesänge so ausgeführt, wie sie der Komponist niedergeschrieben? oder vielmehr: schrieb der Komponist alles genau so auf, wie er es ausgeführt wünschte? Die Struktur des polyphonen Satzes gestatte nur unwesentliche Veränderungen durch die Ausführenden und die Partituren des XVI. Jahrhunderts geben im

allgemeinen ein getreues Bild von dem Kunstwerk, wie es dem Meister vorgeschwebt. Veränderten die Ausführenden trotzdem durch Diminutionen oder Verzierungen, so entsprach das kaum dem Willen des Schöpfers. Wenn nachweislich Palestrina's Chorsätze von den Sängern der sixtinischen Kapelle anders gesungen, durch Verzierungen und Passaggien verbrämt wurden, so müssen wir das als Willkür der Sänger ansehn, zu der ihnen sicherlich die Autorisation des Meisters fehlte. Anderer Art sind die Aufzeichnungen der Werke des monodischen Stils, des stylo rappresentativo. Schon die ersten Madrigale Caccini's können wir uns nicht mehr genau rekonstruieren. Sie sind in zweifacher Beziehung mangelhaft notiert. Zunächst ist die *Sing*stimme nicht so vollständig, dass wir wüssten, wie sie zur Ausführung gelangte. Denn Caccini, weit davon entfernt genau das niederzuschreiben, was er ausgeführt wünscht, begnügt sich vielmehr mit einer mehr oder weniger ausführlichen Andeutung der Singstimme, deren Vervollständigung er dem Sänger überlässt. In der Einleitung zu seinen: „Nuove Musiche" sind dem Sänger manigfache Anweisungen zu einer geschmackvollen Gestaltung des Gesangsparts gegeben und einige Arien als Lehr-Beispiele hinzugefügt. Seine Zeitgenossen verlassen sich gleichfalls auf die Ausschmückungskunst des Sängers. Monteverde's Arie des „Orfeo" „Possente spirto" (s. X. Band der Publikation ält. praktisch. und theor. Musikwerke herausgeg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung, Berlin 1881) in der gleichnamigen Oper, überliefert uns die gewöhnliche Niederschrift der Singstimme und den Schmuck an Passaggien und Verzierungen, mit denen sie der Meister behängt wissen wollte. Noch gröfsere Schwierigkeit bereitet aber *die Begleitung* der Gesänge. Sie besteht lediglich aus einem Basso continuo, zumeist ohne Bezifferung. Vergegenwärtigen wir uns nun, dass eine Harmonielehre in unserem Sinne jener Zeit noch gänzlich unbekannt war, dass wir über den Gebrauch der Akkorde bei der Begleitung des Sologesanges auch von den Theoretikern nur höchst dürftig unterrichtet sind, so ergiebt sich die Gröfse der Schwierigkeit, jene Begleitung im Geiste ihrer Zeit herzustellen. Glücklicherweise besitzen wir einen wichtigen Fingerzeig in der dem Basso continuo hinzugefügten *Tabulatur* für die Chitarrone, welche nicht wenige Werke aufweisen. Ich gebe im folgenden die Übertragung eines Gesanges aus *Kapsberger*'s „Arie passeggiate", Rom 1612, welche ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Wilh. Tappert verdanke. Ist somit schon die einfache von *einem* Instrumente auszuführende Begleitung des Madrigals nicht mehr mit vollständiger

Sicherheit wiederherzustellen, so häufen sich die Schwierigkeiten, wenn wir in das Studium der Partituren der *Dramatiker* eintreten. Wir finden bei den dramatischen Erstlingswerken des neuen Stils einen zumeist unbezifferten Continuo, aber mit der ausdrücklichen Bestimmung, entweder in der Vorrede, oder an der Spitze des Stückes, dass die Begleitung von *mehreren* Instrumenten, welche selten näher bezeichnet werden, auszuführen sei. So beruht Cavalliere's „Rappresentatione di anima et di corpo" auf einem einfachen meist unbezifferten Bass. Guidotti, der Herausgeber dieses Werkes, spricht aber in der Einleitung von der Anwendung zweier Flöten (due flauti, vero due tibie all' antica) und bemerkt, Cavalliere sei der Ansicht gewesen, die Instrumente müssten entsprechend der dramatischen Situation, stets abwechselnd in Thätigkeit treten. Es könnte demnach, selbst wenn nicht ausdrückliche Zeugnisse vorlägen, einem Zweifel nicht unterliegen, dass auch die Werke Caccini's, Peri's und Marco di Gagliano's, welche sich zumeist mit einem einfachen Continuo begnügen, nicht etwa durch *ein* Clavicembalo oder Organo, sondern durch mehrere Instrumente begleitet wurden. In welcher Weise das geschah, verschweigen die praktischen Werke. Und da, wo sich etwa über dem Continuo noch andere Systeme finden, fehlt zumeist die Angabe des Instruments. So in den meisten Partituren des Cavalli und Cesti. Nur Monteverdi zeichnet sich durch besonders gründliche Notierung aus. Sein „Orfeo" weist, wenn auch nicht durchweg, wenigstens eine *Angabe* der Instrumente auf, und nicht selten sind dem Continuo mehrere Systeme hinzugefügt. Doch auch er begnügt sich häufig nur mit der Angabe, welche Instrumente anzuwenden seien, ohne für jedes derselben eine besondere Stimme in die Partitur aufzunehmen. Die Venetianischen Musiker, ich denke besonders an Cavalli und Cesti, stehen hinter Monteverdi wieder erheblich zurück; die Begleitung ist wieder durch einen unbezifferten Continuo angedeutet, ja in den Ritornellen fehlt zuweilen die Melodie, die sich der Spieler vielmehr zu dem gegebenen Continuo erfinden, oder aus den Motiven des Stücks rekonstruieren muss, so Cesti in der Arie des Bleso im II. Akt der I. Scene in der Oper: „la magna nimità d' Alessandro". Die Einleitung lautet:



Das Eindringen in das Kunstschaffen jener Zeit ist also vermöge dieser skizzenhaften Niederschrift ungemein erschwert. Die Unmöglichkeit ein wirklich zutreffendes Bild zu geben, wie jene Werke zur Ausführung kamen, mag die Schuld tragen, dass sich unsere Forscher lieber denjenigen Schöpfungen des XVI. Jahrhunderts zuwandten, die uns in präciser Aufzeichnung überliefert sind. In neuester Zeit nun hat der verdienstvolle Vorsteher des Liceo filarmonico zu Bologna, *L. Torchi* die Lösung des Problems der Ausführung des instrumentalen Teiles der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in einem Aufsatz: „l'accompagnamento degl' instrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento", (erschienen im I. Heft der neu begründeten musikwissenschaftlichen Zeitung: Rivista musicale Italiana, bei Fratelli Bocca, Torino 1894) versucht. *Torchi* polemisiert gegen meine in einem Aufsatze der Monatshefte für Musikgeschichte 1893: „Cavalli als dramatischer Komponist" geäufserte Ansicht: dass die Begleitung in den Stücken *geschlossener* Form, also insbesondere den Arien, nicht improvisiert worden sei, während ich für das Recitativ die Möglichkeit einer improvisierten Begleitung zugab. Nachdem ich diese in jenem Aufsatz nur nebenher berührte Frage nun eingehend geprüft habe, will ich im folgenden die Ergebnisse dieser Prüfung mitteilen, *welche von den Anschauungen Torchi's wesentlich abweichen.* Die Instrumentalbegleitung des XVI. Jahrhunderts beschränkte sich auf eine Unterstützung der Singstimme. Sei es, dass die Madrigale des kontrapunktischen Stils, sei es, dass die mehrstimmigen Gesänge der Intermedien, beispielsweise diejenigen im berühmten l' Antiparnasso des Orazio Vecchi durch hinzutretende Instrumente verstärkt wurden, immer geschah das durch Verdoppelung der Singstimme, die ein Instrument unisono oder in der Oktave verstärkte. Man ging aber schon damals einen Schritt weiter. Als in den achtziger Jahren des Jahrhunderts das Bedürfnis nach Solo-Gesang immer lebhafter wurde, half man sich in Ermanglung von Gesängen für *eine* Stimme, die noch nicht vorhanden waren, damit, dass man den Cantus des polyphonen Madrigals einer Solostimme, die andern Stimmen, ursprünglich auch für Gesang bestimmt, Instrumenten zuwies. Den Cantus selbst verzierte und diminuierte man. In der Wiedergabe solcher Madrigale soll die Sängerin Vittoria Archilei geglänzt haben. Genaueres über diesen Gegenstand und eine Reihe von Beispielen habe ich in einem Aufsatz in den Monatsheften für Musikgeschichte 1891 („Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im XVI. und XVII. Jahr-
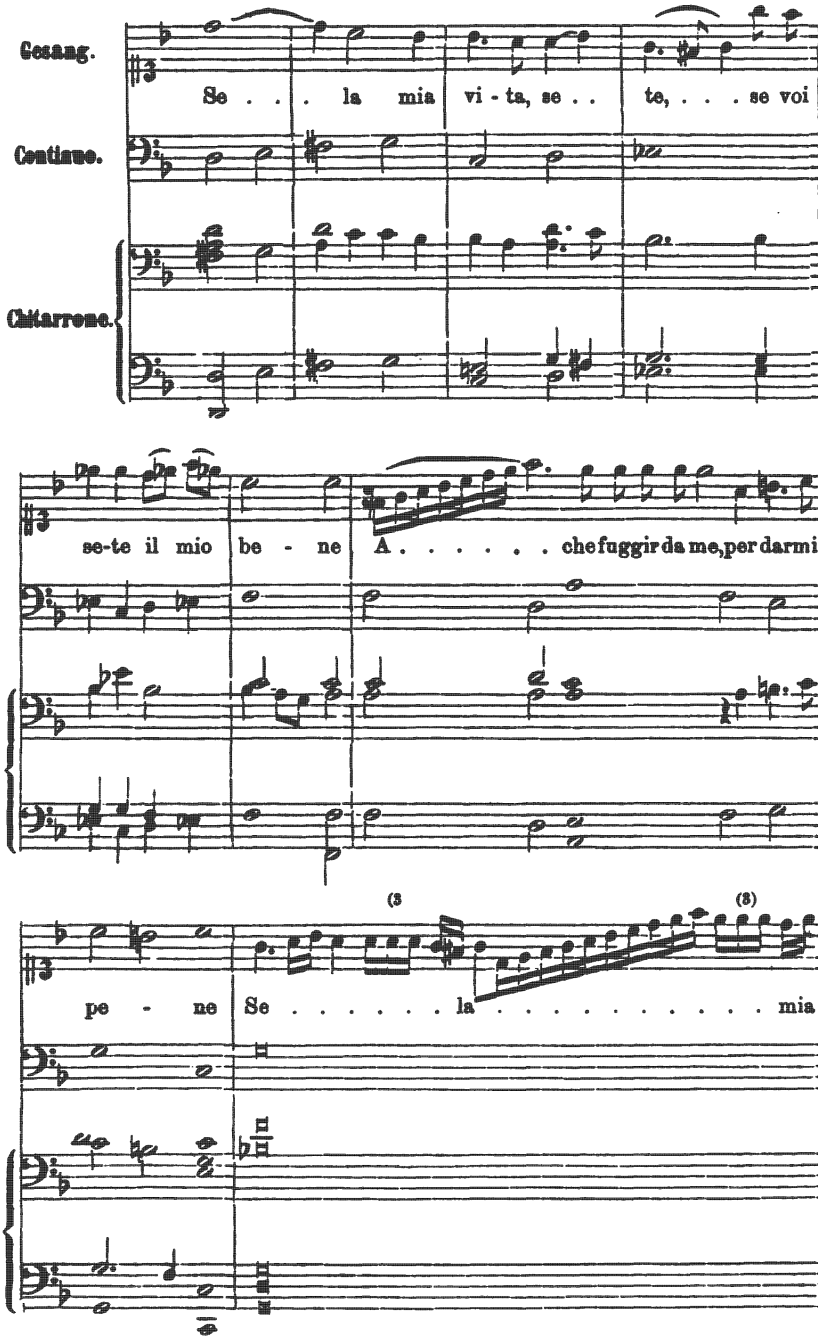
hundert") mitgeteilt. Hier genügt es festzustellen, dass alle Instrumente, die sich der menschlichen Stimme hinzugesellten, zu ihrer Verstärkung und Verdopplung dienten, oder sie selbst zu ersetzen bestimmt waren. Es gab noch keine selbständige Instrumentalbegleitung. Die Zusammensetzung des Ochesters war, wie Hercole Bottrigari in dem Werke: „il Desiderio overo de' concerti di varij Strumenti musicali", dialogo di Alemanno Benelli, nella ristampa del Ill. Sig. Cavaliere Hercole Bottrigari etc. In Venetia 1594 (ristampa in Bologna) mitteilt, folgende: un Clavicembalo grande, e una Spinetta grande, tre Lauti di varie forme, un gran quantità di Viole, e un' altra di tromboni, due Cornetti un diritto e uno torto, due Ribechini (d. h. Violinen) e aliquanti flauti grossi, diritti e traversi; un Arpia doppia, e un Lira *tutti per accompagnamento di molte buone voci.* Dieses stattliche Orchester wurde stets von einem Dirigenten geleitet, der den Takt schlug. Man kombinierte sehr gewissenhaft Instrumente nur soweit als es ihre Stimmungen gestatteten. Artusi führt in seinem berühmten Tractat: Delle imperfettioni della musica moderna etc. Venetia 1600 aus, dass nur die menschliche Stimme, Trompeten, Ribechini und Flöten mit allen andern Instrumenten vereinigt werden können (istromenti che si piegono per ogni verso), hingegen seien die Orgel, das Clavicembalo, Spinett, Monochord und Arpa doppia als Instrumente che sono temperati col'tuono eguale e' l Semitonio ineguale nicht klanglich zu vereinigen mit der Laute, den Violen, der Lira: che danno il Tuono diviso in due parti eguali e li Semituoni eguali. Die am meisten gebrauchten Instrumente waren die Laute, die Viola da gamba und das Clavicembalo, das niemals fehlen durfte. Die tiefen Blasinstrumente gingen mit dem Bass, die hohen, wie die Flöte, ergingen sich in Passaggien, wie wir sie aus zahlreichen Lehrbüchern jener Zeit kennen. — Dass der neue Stil, die Oper, ein technisch so reich entwickeltes Orchestergefüge nicht ausnützen würde, war undenkbar. Und in der That geht das Bemühen der Meister des neuen Stils nur dahin, die Orchesterbegleitung zur Erhöhung des dramatischen Effekts, zur feineren Charakteristik der Stimmungen und handelnden Personen auszubauen. Monteverde hat bekanntlich durch sein feines Verständnis für die Eigenart jedes Instrumentes den Grund gelegt für die Behandlung des Orchesters überhaupt. Die Partituren der ersten Dramatiker selbst aber, die des Cavalliere, Caccini, Peri und Marco di Gagliano enthalten noch gar keine Anzeichen für die Beteiligung des Orchesters. Sie weisen lediglich einen meist unbezifferten Bass auf. Daraus aber zu folgern, dass die Begleitung
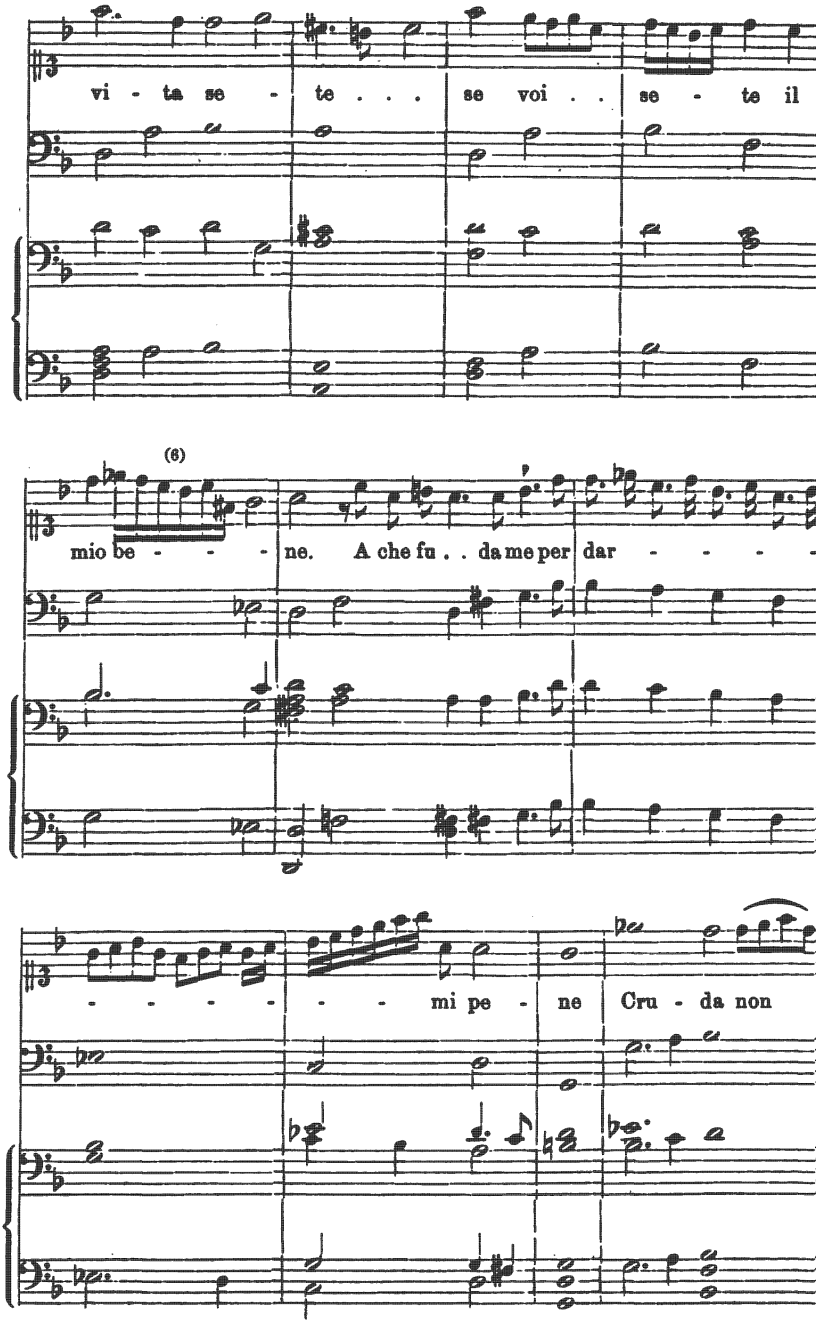
lediglich einem Clavicembalo, Organo oder Spinetta zugefallen sei und dass der Spieler aus dem gegebenen Bass die Begleitung improvisiert habe, ist irrig. Die Beteiligung des Orchesters an den ersten dramatischen Werken ist uns zunächst quellenmäfsig verbürgt. Auch Cavalliere's Rapprensentatione di anima et di corpo weist nur einen Continuo auf. Guidotti spricht aber in der Einleitung ausdrücklich ausführlich von der Anwendung *mehrerer* Instrumente, wenn er ausführt, dass die Instrumente gut gespielt werden müssten, und dass sich ihre Anzahl richten müsse nach der Gröfse des Saales oder Theaters, das aber nie gröfser sein dürfe, als höchstens tausend Personen bequemen Platz zu gewähren. Die Spieler sollen sich hinter der Scene aufstellen, damit man sie nicht sehe; er empfiehlt die Lira doppia, das Clavicembalo, die Chitarrone und die Tiorba zu vereinigen, auch die Orgel mit der Chitarrone gebe einen schönen Effekt. Cavalliere, fügt Guidotti noch hinzu, habe empfohlen mit den Instrumenten abzuwechseln „conforme all' affetto del recitante". Bestätigung findet meine Ansicht durch die Partituren Monteverdi's. Bei zahlreichen Stellen, lediglich Singstimme und Continuo aufweisend, ist die Instrumentation am Anfange durch Aufführung der für die Exekution bestimmten Instrumente angegeben. So ist im II. Akt des Orfeo (Messagiera: „Ahi caso acerbo", S. 162 der Ausgabe der Gesellschaft für Musikforsch.) vorgeschrieben: un organo di legno ed un Chitarone; einige Zeilen weiter bei den Worten „Qual son dolente": Un Clavic., Chitar., e Viola da braccio. Im III. Akt endlich (S. 194 l. c.) heifst es bei dem Gesange des Orfeo, „Ei dorme": „Orfeo canta al suono del Organo di legno *solamente*". Die Begleitung durch *ein* Instrument wird also geradezu als etwas Besonderes hervorgehoben. Die Vorschriften Guidotti's und Monteverdi's beseitigen jeden Zweifel über die Art der Gesangsbegleitung in den ersten Opern. Sie war durchweg, auch wo der Komponist lediglich einen Continuo notiert hatte, einer Mehrzahl von Instrumenten anvertraut, also *orchestral* und nur ausnahmsweise oblag sie einem Clavicembalo oder Organo. Auch die Werke der späteren Venetianischen Meister, insbes. die des Cavalli und Cesti müssen in dieser Weise aufgeführt worden sein. Ihre Notierungsart weist einen Rückschritt gegen diejenige Monteverdi's auf. Sie sind weit sparsamer mit Anweisungen für die Instrumentation; meist begnügen sie sich mit einem Continuo, wie die Florentiner. Will man nun nicht annehmen — und hierfür liegt kein Grund vor — dass ihre Instrumentationskunst hinter der Monteverdi's zurückgestanden, so ist man eben zu dem Schlusse genötigt, dass nur
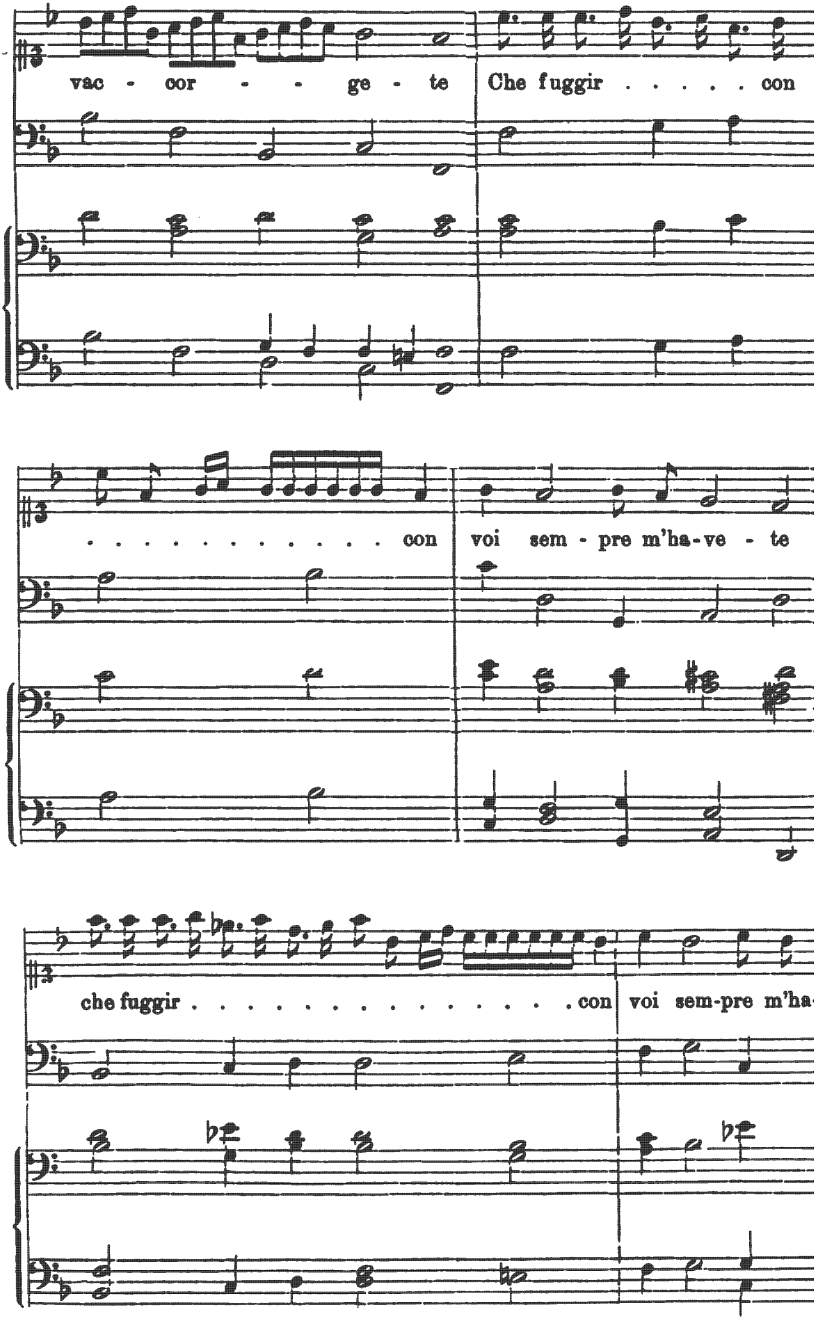
ihre Notierung mangelhaft ist, ihre Begleitung jedoch wie diejenige Monteverdi's von einem reichbesetzten Orchester ausgeführt wurde.
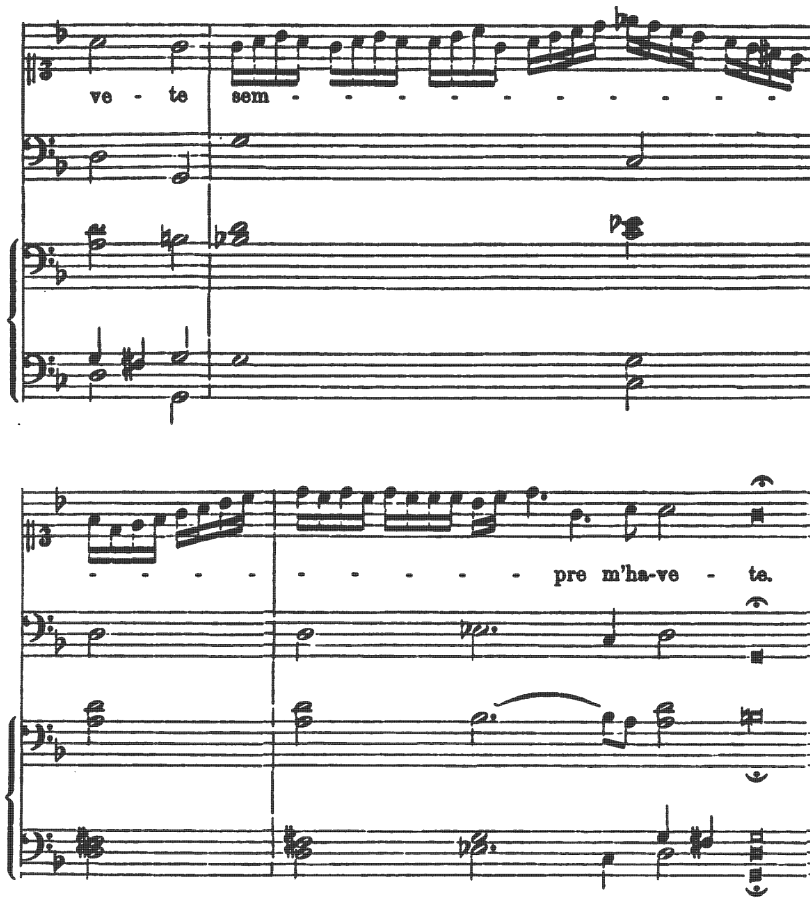
Schon in den Erstlingswerken des neuen Stils finden sich Sinfonien, Balli und Ritornelli in vollständiger Partitur; die mehrstimmigen Chöre sind durchweg vollständig ausgeschrieben. Nur die Angabe des Instruments fehlt bei den einzelnen Systemen. Erst Monteverdi detailliert die Instrumentation. Nicht blos zählt das erste Blatt des „Orfeo" alle in der Oper beteiligten Instrumente auf, auch die Partitur selbst ist reicher als alle zeitgenössischen Werke an Winken für die Instrumentation. Freilich ist auch hier manche Lücke. Die Einleitungstoccata beispielsweise ist in fünf Systemen geschrieben, für Bass, Vulgano, Alto e Basso, Quinta, Clarino. Welche Instrumente waren hier beteiligt? Der Chor des I. Aktes: Lasciate i monti (S. 133 l. c.) soll begleitet werden von 5 Viole da braccio, 3 Chitarronen, 2 Clavicembali, einer Arpa doppia, einem Contrabass und einer Flöte. Aber der Bass continuo des Stückes verrät nichts über die Art der Beteiligung dieser Instrumente. Andererseits sind wieder einzelne Instrumentalsätze, wie die Sinfonie am Schluss des I. Aktes (S. 148 l. c.) in vollständiger Partitur gebracht (5 Systeme) aber ohne jede Bestimmung, welchem Instrumente die einzelnen Systeme zugedacht sind. Wie ich bereits oben erwähnte sind die Partituren des Cavalli und Cesti weit skizzenhafter, als die des letzt erwähnten Meisters. Band XII der Publikation der Ges. f. Musikf. bringt einige Bruchstücke aus Opern dieser Meister. Die musikalisch interessantesten Stücke aus Cavalli's Opern habe ich mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgesch., Bd. 1893, Nr. 6. Beide bestimmen fast niemals das von ihnen intendierte Instrument. Fast durchweg begnügen sie sich mit dem Continuo, und nur ausnahmsweise sind in besonderen Systemen einige wenige Instrumente angedeutet. Aus der Führung und dem Umfange der einzelnen Stimme ist aber zuweilen ersichtlich, welches Instrument gemeint ist. In welcher Weise haben wir uns also die Ausführung auf Grund des Continuo zu denken? Unsere Quellen sprechen vielfach von Improvisationen durch die Spieler. Ist es denkbar, dass eine Mehrzahl von Spielern, dass ein ganzes Orchester die Begleitung improvisierte?

Für die Kenntnis der Begleitung durch *ein* Instrument haben wir einen zuverlässigen Führer in den mit den Anweisungen für die Chitarrone versehenen Werken. Ich teile eine Arie aus Kapsberger's „Arie passeggiate", Rom 1612, mit.


Gesang.
Continuo.
Chitarrone.
Se . . . la mia vi - ta, se . . te, . . . se voi
se-te il mio be - ne A che fuggir da me, per darmi
pe - ne Se la mia
(3)
(3)


vi - ta se - te . . . se voi . . se - te il
(8)
mio be - - - - ne. A che fu . . da me per dar - - - - -
- - - - - - - mi pe - ne Cru - da non


vac - cor - - - ge - te
Che fuggir con
. con
voi sem - pre m'ha-ve - te
che fuggir con
voi sem-pre m'ha-



(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *R. von Liliencron*, Klosterprobst in Schleswig: Die Aufgaben des Chorgesanges im heutigen evangelischen Gottesdienste. Vortrag gehalten bei der Feier des 25jährigen Bestehens des Schlesischen Evangelischen Kirchenmusik-Vereins in Breslau am 2. Oktob. 1894 von ... Oppeln 1895, Georg Maske. 8°. 39 S. 60 Pf. Nach einer kurzen historischen Übersicht über die Bestrebungen auf Verbesserung der Kirchenmusik, bespricht der Herr Verfasser zuerst die Texte und sagt „alle Musik im Gottesdienste muss liturgisch sein, d. h. sie muss einen Ritualtext haben." Den Mangel an solchen Texten erklärt der Herr Verfasser als den ersten Grund.

warum es mit der Verbesserung der Kirchenmusik nicht vorwärts gehen will. Er geht hierauf auf den gregorianischen Gesang über, auf die Gesangbücher und Psalmodien von Lukas Lossius, Keuchenthal, Eler und Ludecus und weist nach, wie hier das Material in grofser Vollständigkeit aufgespeichert und für unsere Zeit zu verwerten ist. Möge der Vortrag in berufene Hände fallen, damit der ausgestreute Same endlich einmal Früchte trage.

* *Lewalter, Johann*: Deutsche Volkslieder in Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben von . . . 5. Heft. Hamburg 1894, G. Fritzsche. kl. 8°. 117 S. mit 65 Liedern und einem Gesamtregister über die 5 Hefte. Die Lieder sind durchweg neueren Datums. Der Klaviersatz ist allerdings einfach, aber ebenso geschmacklos. Giebt es denn bei Herrn Lewalter nur 3 Akkorde? (tonischer, Dominanten- und Subdominanten-Dreiklang.) Warum trifft er bei Nr. 50 die rechte einfache Weise, warum nicht überall?

* *Bohn*'scher Gesangverein in Breslau, 59. und 60. historisches Konzert, enthielten 1. Vokalkompositionen mit Ausschluss der Oper von *Jakob Meyerbeer*, 2. Deutsche Frühlingsgesänge aus dem 18. u. 19. Jahrhundert mit Kompositionen für 1 bis 4 Stimmen mit und ohne Pfte. von Konradin Kreutzer, J. Abr. Peter Schulz, Jos. Haydn, Fr. Schubert, G. Vierling, Alex. Ernst Fesca, Mendelssohn, Rubinstein, Joh. Dürrner, Jul. Schäffer, Mozart, Chrstn. Gottl. Clemens, Emil Bohn, Beethoven, Schumann, Jos. Kreipl und W. Gade.

* Der Musikführer. Gemeinverständliche Erläuterungen hervorragender Werke aus dem Gebiete der Instrumental- und Vokalwerke. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Redigiert von *A. Morin*, Frankfurt a. M., Verlag von H. Bechhold. kl. 8°. Jedes Heft von c. 2 Bog. 20 Pf. Eine für den Musikliebhaber sehr dankenswerte Unternehmung, die sich mit einer gewissen Gewandtheit der gerade nicht leichten Aufgabe unterzieht Musik-Kunstwerke mit Worten zu erklären.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Haertel in Leipzig, Nr. 41. Februar 1895. Ein Jugendporträt H. L. Hassler's von 1598 schmückt den Titel. An neuen Verlagswerken, die uns hier interessieren, sind die Cantiones sacrae zu 4—12 Stim. von Hassler in Partitur, 15 M zu erwähnen, ferner Joh. Peter Sweelinck's Werke, die auf 12 Bände à 15 M berechnet sind. Unter den Anzeigen von Werken jetzt lebenden Komponisten sind wieder eine Anzahl Biographien mitgeteilt und zwar über *Eugen d' Albert, Louis Bödecker, T. J. Bordonel Brown, Paul Gilson, Emile Mathieu, Joh. Ev. Habert, Karl* Freiherr *von Perfall, Ernst H. Seyffardt* und *J. G. Eduard Stehle*, die jedenfalls auf den sichersten Quellen beruhen.

* Herr Dr. *Max Seiffert* hat in der Lessmann'schen Allgem. Musikzeitung anläsalich des Artikels von E. von Werra über Buchner (in Haberl's Kirchenmusikal. Jahrbuch) die Gelegenheit vom Zaune gebrochen, über meine Arbeit über Buchner (cfr. M. f. M. 1891, 71) und dessen von mir unter den Simler-Manuskripten (Züricher Stadtbibliothek) aufgefundenes und teilweise herausgegebenes „Fundamentum" in seiner Weise herzufallen, obwohl meine Untersuchungen von dem, was Herr v. Werra anführt, gar nicht berührt werden. Ich würde auf die Angelegenheit nicht zu sprechen kommen, wenn ich es nicht für meine Pflicht erachtete, die Sucht gewisser Leute, an allem, was die „Monatshefte" bringen, herumzunörgeln, einmal öffentlich niedriger zu hängen. Wenn Ursache zum Angriff da ist, immer frisch drauf los! Aber dann auch hübsch begründen, Herr Dr. Seiffert, und sich an Thatsachen halten! Nicht nur allgemeine Redensarten vom Stapel

lassen oder Fictionen nachjagen, wie das kürzlich in dem Angriff auf die preußische Regierung geschah! Diese letztere ging doch noch etwas über die Kampfweise des seligen Don Quixote hinaus, und das kann einem nur leid thun.

Dr. *Wilibald Nagel.*

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin SW, Bernburgerstr. 14. Katalog 113, enthaltend dramatische und dramaturgische Literatur nebst Schauspieler Autographe und Schauspieler Porträts. Für den Musikhistoriker findet sich dabei manches interessante Werk.

* Kirchhoff & Wigand, Antiquariat in Leipzig, Marienstr. 19. Katalog Nr. 952, mit Werken über Musikwissenschaft und praktische Musik aus allen Fächern, älteren und neueren Datums, in 2 Alphabeten.

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 24.

Soeben gelangte zur Ausgabe:

DENKMAELER der TONKUNST in OESTERREICH

II. Band in 2 Hälften (341 S.) enthaltend:

I. Hälfte, 27 **MOTETTEN** von **FUX** (1741) (Bearb. J. E. Habert).

II. „ **FLORILEGIUM IIdum** von **MUFFAT** (1704) (Bearb. Dr. H. Rietsch).

Der Gesellschaft sind bereits zahlreiche Mitglieder, u. a. S. M. der Kaiser, die h. Unterrichts-Min. in Berlin u. Wien, hohe Kirchenfürsten, deutsche u. öster.-ung. Universitäts-, Studien-, Stifts- und Musik-Bibl., Chor- und Musikvereine und kunstsinnige Private des In- und Auslandes beigetreten. — Jährl. Subscriptions-Preis fl. 10 = M 17.

Ausführl. Prosp. über Programm und Inhalt des I. Bandes, auch **Statuten** durch die Ausgabestelle **ARTARIA & Co. WIEN I. Kohlmarkt 9,** durch Breitkopf & Härtel in Leipzig und alle Buch- und Musikhandlungen.

Die bedeutenden Restbestände der

Musikbibliothek

des † Kapellmeisters **Dr. Schletterer** in Augsburg werden, um zu räumen, abgegeben:

Bei Beträgen bis zu M 20 — mit 33⅓%
„ „ „ „ M 100 — mit 40%
„ „ über M 100 — mit 50%

der angesetzten Katalogpreise.

Kataloge gratis und franco.

Geiger & Jedele, Stuttgart
vormals **C. H. Beck'sches** Antiquariat Nördlingen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

PASTOR LIBRARY

MONATSHEFTE für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Von Dr. **Hugo Goldschmidt.**

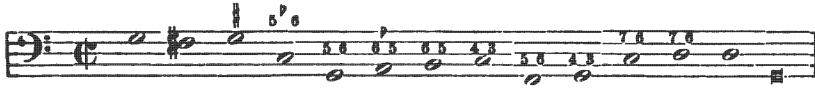
(Schluss.)

Dass ein gewandter Cembalist eine so geartete Begleitung schon auf Grundlage des unbezifferten Basses improvisierte, ist zweifellos, und überdies quellenmäfsig verbürgt. Die Operngesänge Monteverdi's aber und seiner Nachfolger sind harmonisch bewegter, der Bass nicht so trocken wie der des obigen Beispiels. Hier war also die Aufgabe des Spielers schon eine schwierigere! Und wie, wenn mehr als ein Spieler, ja ein ganzes Orchester an der Ausführung sich beteiligte? Torchi's Untersuchungen gipfeln in der aus zahlreichen Quellenstellen entwickelten Ansicht: die italienischen Musiker hätten diese Begleitungen der monodischen Gesänge durchweg improvisiert, höchstens habe den einzelnen Spielern zur besseren Orientierung der *unbezifferte* Bass in einer besonderen Abschrift vorgelegen. Es sei mir gestattet in folgendem, die Unhaltbarkeit dieser Auffassung zu erweisen und den wirklichen Sinn der Quellen zu eruieren.
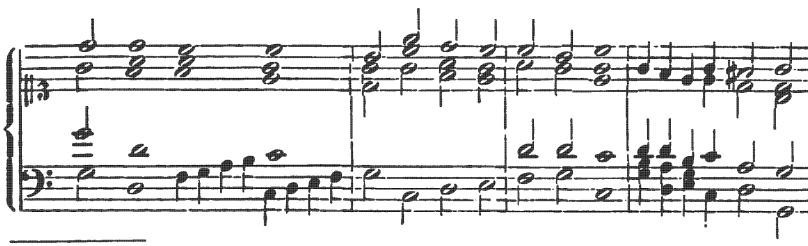
Die Begleitungen der Gesänge in den Opern des Peri, Caccini und Gagliano sind, darüber kann nach den ausdrücklichen Versicherungen dieser Meister in den Vorreden ihrer Werke kein Zweifel bestehen,

höchst einfacher Art gewesen, und ich darf annehmen, dass die oben mitgeteilte Ausführung in den Arien Kapsberger's nicht wesentlich von der Art des Accompagnamento im Sinne der ersten dramatischen Komponisten des neuen Stils abweichen. Die Oper verlangte aber, wie wir gesehen, die Beteiligung *mehrerer* Instrumente. Zunächst musste also bestimmt werden, welchen Instrumenten die Begleitung zufiel. Nach welchen Gesichtspunkten diese Wahl geschah, hat uns Guidotti erklärt. Wer aber traf die Auswahl, wer bestimmte, welche Instrumente und an welcher Stelle sie einzugreifen haben? Zweifellos der Komponist, wenn er der Aufführung beiwohnte, andernfalls der Dirigent, der, wie bereits oben gesagt, stets an der Spitze stand. So musste also der Dirigent die Oper gewissermafsen vorher instrumentieren. Diese, ihm vom Komponisten eingeräumte Freiheit kann uns füglich nicht verwundern, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie grofs der Spielraum ist, den sie dem Sänger einräumen, von dem sie die Ausschmückung ihres Parts geradezu fordern. Durfte also der Sänger seinen Part frei gestalten, so ist es nicht zu verwundern, wenn der Dirigent instrumentieren durfte. Oft geben die Meister allgemeine oder spezielle Anweisungen, wie der oben erwähnte Guidotti, und Gagliano schreibt beispielsweise in der Einleitung zu seiner „Dafne" vor, der Gesang Apollos bei den Worten „non curi la una pianta" (Bd. X, S. 111 der Publikation) sei von 4 Viole da braccio ò da gamba möglichst in einem gleichmäfsigen Bogenstrich von einem etwas entfernten Orte aus auszuführen, damit man glaube Apollo begleite auf seiner Lyra. Die Stelle selbst in der Partitur weist nur den üblichen Continuo auf. War nun die Wahl der Instrumente erfolgt, so musste doch nunmehr die Stimme jedes derselben fixiert werden. Fertigte der Dirigent eine Partitur? Wie ging die Verteilung der Stimmen vor sich? Wir besitzen glücklicherweise eine Quelle, welche eine Andeutung für die Lösung dieser Frage enthält: Agazzari: Del sonare sopra 'l Basso con tutti li Stromenti e dell uso loro nel conserto, Venetiis 1608 (das Büchlein ist mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Domprobst Franz Xaver Haberl in Regensburg aus der Proskeschen Bibliothek zur Verfügung gestellt worden). Agazzari teilt die Instrumente in zwei Klassen, in solche, welche als fondamento, als Grundlage, und solche, welche als ornamento, zur Ausschmückung dienen, also dazu bestimmt sind zu kontrapunktieren und zu passeggieren, um dadurch die Harmonie „angenehmer („più agradevole") zu machen. Zur ersten Art gehören die Orgel, das Gravicembalo, Tiorba etc., zur anderen die Laute, Harfe, Lyrone.

Spinetta, Violine u. a. m. Von den Blasinstrumenten sieht er der Schwerfälligkeit ihres Gebrauchs wegen ab.*) Der Spieler derjenigen Instrumente, welche als fondamentum dienen, müsse neben der Kenntnis seines Instrumentes und der allgemeinen musikalischen Vorbildung, verstehen die *Partitur* oder *Intavolatur* zu lesen und vor allem genau auf die Bewegungen der andern Stimmen achten. Er führt weiter aus: es sei unthunlich, Regeln über die Ausführung des Basses zu geben, der Spieler müsse in erster Linie die Intentionen des „componitore" (sic!) ermitteln und die Begleitung gestalten mit besonderer Berücksichtigung des textlichen Inhalts. Hiernach war der Spieler *also in der Lage, durchaus frei zu schaffen.* Er war nur an die unbezifferten Bässe der Vorlage gebunden. Weiter schreibt Agazzari vor, und das ist für *unsern Gegenstand von gröfster Wichtigkeit* — Torchi hat gerade diese Stelle nicht genügend gewürdigt — der Generalbassspieler, also derjenige, welcher das als Fondamento dienende Instrument spiele, solle über die Noten des Basses mit Nummern alle Konsonanzen und Dissonanzen setzen, welche der Komponist gemeint haben könne, also z. B.



Ferner wird der Generalbassspieler angewiesen, das Werk möglichst einfach (pura) und korrekt (giusta) zu spielen und gebrochene Gänge und Passaggien selten anzuwenden (non passegiando e rompendo molto) unter Vermeidung hoher Tasten, welche die Stimmen zu stark decken. Im weiteren Verlaufe entwickelt Agazzari das Gesetz der Gegenbewegung mit einer für jene Zeit erstaunlichen Bestimmtheit (se va il Basso continovato al insù, si deve con la mano di sopra venir al ingiù!) und bringt dann folgendes Muster:



*) Monteverdi war anderer Meinung, er verwendete sie mit Vorliebe selbst in Begleitung kirchlicher Gesänge. So liefs er den Gesang beim Gloria und Credo der im Jahre 1630 beim Dankfest für das Erlöschen der Pest in S. Marco auf-

Hiernach steht fest, dass der Generalbassspieler, den wir uns identisch mit dem *Dirigenten* denken müssen, den Continuo zunächst so genau mit Zahlen versah, dass der harmonische Zusammenhang und Fortschritt aufser Zweifel war. *Dem Dirigenten oblag also nicht blofs die Instrumentierung, sondern auch die Harmonisation.* Höchst selten bezifferten die Autoren selbst, wie etwa *Stef. Landi* in seinem Dramma musicale: il Alessio, Rom 1634, der in der Vorrede als etwas Aufsergewöhnliches vermerkt, er habe so genau wie möglich beziffert! (vergl. Vogel, Bibl. der gedruckten weltl. Vokalmusik Italiens 1500—1700, I. S. 345.) Aber die genaue Bezifferung und die allgemeinen Vorschriften für die Thätigkeit der Instrumente genügten noch nicht. Es musste doch nun erst entschieden werden, welcher Part dem einzelnen Instrumente zufiel. Ich denke mir, dass das Organo oder Clavicembalo den vollen Satz spielte, wie ihn obiges Beispiel aufweist, die andern Instrumente hingegen, welche als „ornamentum" dienten, mit einer der vier (oder 3) Stimmen gingen, also z. B. die Violine mit dem Sopran, die Bassi-di gamba mit dem Basso, während die Mittelstimmen den Alt- und Tenor-Violen zufielen. So wenigstens sind Monteverdi's Gesänge im „Combattimento di Tancredi et Clorinda", welche den II. Teil seiner Madrigali guerrieri et amorosi, Venetia 1638, bilden, instrumentiert. Mit dem Basso continuo, der dem Clavicembalo zufällt, geht der Contrabasso da gamba und vier „viole da brazzo", die Sopran-, Alt- und Tenor-Viole, übernehmen die Ober- bezw. Mittelstimmen. Diese Gesänge sind in genanntem Werk in *vollständiger Partitur* aufgenommen. Warum unterlassen die andern Meister des neuen Stils eine vollständige Partitur zu schreiben? Agazzari antwortet: teils aus Bequemlichkeit, teils mit Rücksicht auf die grofse Anzahl und Manigfaltigkeit der Arbeiten im neuen Stil. Es genüge völlig ein Bass mit allen jenen Zeichen und Zahlen versehen, wie sie unser oben mitgeteiltes Beispiel aufweist. Es erscheint mir nun zweifellos, dass die *Dirigenten* nachholen mussten, was der Komponist unterlassen, dass sie eine Partitur anfertigten mit sämtlichen Stimmen, wie sie uns Monteverdi's Tancred-Gesänge aufweisen. Doni's trattato della musica scena (S. 110/111) berichtet, dass jedem Spieler eine *Abschrift der Intavolatur des Basses vorlag*, also eine *vollständige Ausarbeitung des Continuo,*

geführten Messe von Posaunen begleiten, damit einen vortrefflichen und wunderbaren Zusammenklang hervorbringend, vgl. Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft. Vogel „Claudio Monteverdi" S. 393.

welche der Dirigent bezw. Komponist anfertigen musste. Demnach ist der Bezifferung des Basses, welche dem Cembalisten, als gewiegten Musiker, als Vorlage genügen konnte, eine *weitere genaue Intavolatur* gefolgt, welche die Stimme jedes Instrumentes, wahrscheinlich in einem besonderen System enthielt. Jeder Spieler erhielt eine Abschrift dieser Intavolatur, und spielte seine Stimme. Doni berichtet nämlich von der Mühe des das Orchester leitenden Musikers (le fatiche poiche i poveri musici provano in aggiustare insieme tanti sonatari), welche in der Kontrolle des reinen Stimmens der Instrumente, in ihrer Aufstellung, dem Verteilen der Sessel und Pulte bestehe. Dazu komme noch die Mühe *der Anfertigung der Bassintavolatur für so viele Spieler* (fatica – che si metti in infare tante copie dell' intavolatura del basso). Aus Monteverdi's „Orfeo" und aus dem oben herangezogenen Beispiele sehen wir, dass auch eine vollständige Ausarbeitung und Zusammenstellung aller Stimmen in Partitur zuweilen vorkam. Immerhin ist dies selten, und Monteverdi muss als ein aufsergewöhnlich gewissenhafter Komponist angesehen werden. Hier war die Aufgabe des Dirigenten beschränkt auf eine Vervollständigung des Basso continuo und mehrere Abschriften der Original-Partitur für die Spieler. In andern Fällen aber bezifferte der Komponist oder Dirigent zunächst den Continuo, den er oder ein gewiegter Musiker auf dem Organo oder Clavicembalo spielte. Nunmehr bestimmte er die Thätigkeit der das Fundament unterstützenden und der zur Ausschmückung heranzuziehenden Instrumente, und schrieb eine vollständige den Instrumenten und deren Charakter angepasste Intavolatur auf, *welche den Spielern in Abschriften vorlag. Erst in diesem Rahmen beginnt die Kunst des Improvisierens,* von der *unsere Quellen so viel berichten.* Torchi behauptet, die Spieler hätten den Continuo ohne weiteres improvisiert! Wie ist das denkbar? Ausgeschlossen zunächst bei *mehrfacher* Besetzung eines Instruments. Aber auch Solospieler können unmöglich, sie seien noch so tüchtige Musiker, eine Begleitung auf dem *einfachen* Continuo improvisieren. Es muss ihnen zum mindesten ein *bezifferter* Bass vorliegen. Dass bei der so einfachen Gestaltung des Accompagnamento der *ersten* Periode vier tüchtige Musiker einen vierstimmigen Satz improvisieren konnten, wenn ihnen der Continuo beziffert vorlag, will ich zugeben, wie Agazzari ja auch diese Bezifferung für ausreichend erklärt. Allein das war eine Ausnahme und nur denkbar bei den einfachen Accordfolgen der *ersten* Opernbegleitungen. Das Bedürfnis nach einer genauen Intavolatur scheint hervorgetreten zu sein, sobald sich die

Ausdrucksmittel der Oper, insbesondere seit Monteverdi's Wirken steigerten. Nun war ein Improvisieren des Spielers nur noch denkbar, wenn ihm ein fester Anhalt in der Intavolatur vorlag. *Alle die Quellenstellen, welche von Improvisation sprechen*, sind also nicht so aufzufassen, als ob die Begleiter ihren Part alla mente improvisiert hätten, wie das Torchi irrtümlicherweise annimmt, vielmehr stützte sich die freie Gestaltung und Verzierung der einzelnen Ornamentalstimmen erst auf eine ihnen vorliegende Intavolatur oder Partitur. Und damit ist auch die sich aufdrängende Frage beantwortet: warum musste denn jeder Spieler eine Intavolatur bekommen, warum genügte denn nicht eine Stimme, die lediglich seinen Part enthielt? Nun deshalb, weil dem Spieler gerade wie dem Sänger eine Verzierung und Ausschmückung seines Parts nur dann möglich war, wenn ihm die Partitur eine Übersicht über das ganze Stimmgewebe gab! Er konnte doch unmöglich kontrapunktieren und diminuieren, wenn er nicht einen Einblick in den Bau des Stückes besafs. Und auch dann noch trat häufig genug Unordnung ein, und die Theoretiker jener Zeit werden nicht müde, vor einer allzureichen Ausschmückung des Gesanges und Instrumentalparts zu warnen.

Wenn nun der Dirigent in Verfolgung der Intentionen des Komponisten auch noch so sorgfältig bezifferte und instrumentierte, wenn wir auch annehmen dürfen, dass die Orchestermusiker jener Zeit ungewöhnliche Übung und vielen Geschmack besessen haben in der Ausarbeitung und Ausschmückung ihrer Stimme, so war doch eine Divergenz zwischen den Absichten des Komponisten und der Ausführung unvermeidlich. Dieser Übelstand musste es einem so einsichtigen Meister wie Monteverdi nahe legen, seine Arbeiten der Mit- und Nachwelt in einer präciseren Form zu übergeben. Und so verwendete gerade er auf seine Partituren eine Mühe und Sorgfalt, wie keiner seiner Zeitgenossen. Betrachten wir seinen „Orfeo" unter diesem Gesichtspunkte, so fallen zunächst die sehr eingehenden, den einzelnen Piecen vorangeschickten Bemerkungen auf, die sich durchweg auf die Instrumentation beziehen. Eine Reihe von Stücken des „Orfeo" ist in vollständige Partitur gebracht. Ebenso sorgsam ist die Instrumentation der: „Madrigali guerrieri et amorosi" Venetia 1638; jenem epochemachenden Werke, in welchem die Zerlegung langer Notenwerte in kurze wiederholt anzugebende Noten zur Illustration des „genere concitato" zuerst Anwendung fand. Der Basso continuo (er fehlt in dem Exemplare der kgl. Bibliothek Berlin; vollständig in der Breslauer Stadtbibliothek) ist teils von einem Spinett, teils von einem Clavicembalo

auszuführen; für die Gesänge im Combattimento di Tancredi et Clorinda insbesondere ist das Clavicembalo verlangt. Zu ihm treten die genau angegebenen Instrumente, meist zwei Violinen, zuweilen noch mit vier Violen kombiniert. In den Tancred-Gesängen sind vier Armgeigen, je eine Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassgeige und ein Contrabasso da gamba. Dass die Niederschrift der Werke der Venezianischen Meister nach Monteverdi, also die des Cavalli und Cesti, wiederum wie diejenigen der Florentiner skizzenhaft ist, erklärt sich wohl daraus, dass sie im Gegensatze zu den erwähnten Arbeiten Mondeverdi's nicht für den Druck, sondern nur als Vorlage für den Leiter des Werkes bestimmt waren. Ein Schluss auf eine der Monteverdi'schen inferiore Instrumentationskunst wäre verfehlt. Wir sind vielmehr berechtigt anzunehmen, dass diese beiden hervorragenden Meister Monteverdi's Kunst der instrumentalen Charakterisierung noch verfeinert haben. Das erscheint mir zweifellos, betrachte ich insbesondere Cavalli's Sinfonia navale in seiner Didone, die ersten Scenen seines Egisto, die Soldatenscene aus der Dorichea u. a. m. (Monatshefte f. Musikgesch. 1893, S. 61).

Muss sich der Musiker und Sänger unserer Zeit damit begnügen, des schaffenden Künstlers Vorschriften genau und peinlich zu befolgen, ist somit sein Recht der freien selbständigen Gestaltung auf dynamische und rhythmische Schattierungen, auf kleine zeitliche Verschiebungen beschränkt, so war in jener Zeit die Trennung zwischen dem schaffenden und ausübenden Künstler durchaus noch nicht streng vollzogen. Wie wir sehen, schuf sich der Cembalist seine Begleitung, er komponierte auf dem gegebenen Basso continuo, der Leiter der Oper vervollständigte den Continuo zu einem bezifferten, er schuf gewissermafsen erst die harmonische Grundlage, freilich gebunden an die Vorschriften und Intentionen des Komponisten, dann instrumentierte er gleichfalls nach den ihm vorliegenden mehr oder weniger ausführlichen Angaben. Und nun trat noch die durchaus freie, nur durch den Geschmack des Ausführenden selbst auf ein verständiges Mafs beschränkte freie Improvisation des Spielers und Sängers hinzu. Wir müssen annehmen, dass die Musiker jener Zeit durchweg eine tüchtige Vorbildung besafsen, die sich über die Kenntnis ihres Instrumentes hinaus erstreckt haben muss. Andrerseits bedenke man, dass die Komponisten jener Zeit die Erstaufführungen zumeist selbst leiteten, und so in der Lage waren, etwaige Ausschreitungen zu verhindern. Die Entwickelung unserer Musik hat eine Einschränkung der Kompetenzen des ausführenden Musikers zur Notwendigkeit ge-

macht, die sich allmälich durch das XVII. und XVIII. Jahrhundert hindurch vollzogen hat. Die anfangs spärliche Bezifferung wird genauer; Alessandro Scarlatti und die Neapolitaner machen den Anfang. Bach und Händel bezeichnen einen Fortschritt gegenüber ihren Vorgängern und doch ist bekanntlich die Ausführung ihrer bezifferten Bässe der Gegenstand wissenschaftlichen Streits. Hasse's und Graun's Begleitungen sind meist sehr einfacher Art. Jeder gute Cembalist konnte sie ausführen. Die Ausschmückung der Arien, besonders des 3. Teils überliefsen sie noch dem Sänger. Erst Gluck, Haydn und Mozart geben vollständige Partituren. Aber selbst die klassischen Werke sind noch nicht durchweg frei von Licenzen für den Ausführenden, ich erinnere an die unzulängliche Notierung der Vorhalte und Vorschläge. Auch die dynamischen Zeichen, die Bestimmungen für den Takt und die technischen Vorschriften für Spieler und Sänger sind allmälich reicher geworden. Die Trennung zwischen dem schaffenden und ausführenden Künstler ist nunmehr streng durchgeführt, sicherlich unserer Musikausübung zum Heile.

Petrucci's Motetti de Passione.

Von **Wm. Barclay Squire.**

In den Monatsheften 1873, S. 95 hat Herr Dr. Haberl die Beschreibung einer sechsten Sammlung von Petrucci's Drucken nach dem bisher einzig bekannten Exemplare im Liceo musicale zu Bologna gegeben. Da diesem Exemplare das Titelblatt fehlt, so glaubte er dasselbe mit Motetti. B. numero. | trentatre. | B | bezeichnen zu können. Anton Schmid erwähnt den Druck in seinem Petrucci S. 36 nur beiläufig, da er das Exemplar im Liceo nicht kannte. Der Katalog II des Liceo giebt S. 344 nur eine dürftige Beschreibung. Konrad Gessner in den Pandekten 1548, fol. 83 bezeichnet den Titel mit „Motetti de passione signati B. Nach dem jetzt erworbenen kompletten Exemplare im britisch Museum zu London, ergiebt sich, dass Gessner den Titel fast richtig wieder gegeben hat. Er lautet:

Motetti De paſſione De cruce De ſacramento | De beata virgine et huiusmodi. | B. |

Der letzte Buchstabe B nimmt fast die ganze Seite ein und ist derselbe, wie er in den Monatsh. 1873 zu Nr. 4 als Beilage im Facsimile wieder gegeben ist. Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich der Index. Die Stimmen stehen über und neben einander:

links der Canto und Tenor, rechts der Alto und Basso, der Text durchweg mit gothischer Letter. Auf fol. 72 befindet sich die Druckerfirma:

Impſſum Venetijs per Octauianum Petrutiū Forosempṇien | ſem 1503 die 18 Maij. Cum priuilegio inuictiſſimi Dominij | Venetiarum q; nullus poſſit cantum Figuratum imprimere | ſub pena in ipſo priuilegio contenta. | Regiſtrum A B C D E F G H I Omnes quaterni. |

Die Signatur der Blätter ist bezeichnet mit A A — I I.

Das Register lautet:

1. Non lȳtis manibus, à 4. *Crispi*, fol. 2.
2. O Domine Jesu Christe adoro te à 4. *Josquin*, fol. 3.
3. Qui velatus facie fuisti, à 4. *Josquin*, fol. 8.
4. Secundum multitudinem dolorum meorum, à 4, fol. 15.
5. Tenebre facte sunt, à 4. *Gaspar*, fol. 17.
6. Ave verum corpus, Duo, Vere passum, à 3. *Josquin*, fol. 18.
7. Verbum caro factum est, à 4. *Gaspar*, fol. 20.
8. Domine peccata nostra que fecimus, à 4. *De Orto*, fol. 22.
9. Domine non secundum, à 2 (T. B.), Domine ne memineris, à 2 (C. A.), Adjuva nos à 4. *Vaqueras*, fol. 25.
10. Domine non secundum, à 2 (C. A.), Domine ne memineris à 2 (T. B.), Adjuva nos à 4. *Josquin*, fol. 28.
11. Tulerunt Dominum meum, à 4, fol. 31.
12. Parce Domine populo tuo, à 4. Obreht, fol. 34.
13. Pange lingua gloriosa, à 4, fol. 35.
14. Ave domina sancta Maria, à 4, fol. 36.
15. Parce Domine populo tuo, à 4, fol. 37.
16. Lauda Syon Salvatorem, à 4, *Brumel*, fol. 38.
17. Panis Angelicus, à 4. *Gaspar*, fol. 42.
18. Ave verum corpus, à 4. *Gaspar*, fol. 43.
19. Aspice Domine quia facta est desolata civitas, à 4. *Pe. Biaumont*, fol. 45.
20. Anima Christi, à 4. *Gaspar*, fol. 46.
21. In nomine Jesu, à 4. *Compere*, fol. 47.
22. Ave verum corpus, à 4. *Gregoire*, fol. 56.
23. Adoro te devote, à 4, fol. 57.
24. Tu solus qui facis mirabilia, à 4. *Josquin*, fol. 58.
25. Ave Maria, gratia plena, à 3. *Regis*, fol. 60.
26. Ave pulcherrima regina, à 3. *Agricola*, fol. 61.
27. Sancta Maria quaesumus, à 4, fol. 62.

28. Ave decus virginale, à 4. *Jo. Marti*, fol. 63.
29. Hec est illa dulcis rosa, à 4, fol. 64.
30. Ave Maria gratia plena, à 4. *Crispinus*, fol. 65.
31. Gaude virgo, à 4, fol. 66.
32. Salve regina, à 4, fol. 68.
33. Quis dabit capiti meo, à 4, fol. 70.
34. Sic unda impellitur unda. (Canon à 5.), fol. 72.
(Wo der Autor fehlt, ist der Satz anonym).

Man vergleiche mit dieser diplomatisch genauen Beschreibung die von Haberl in den Monatsheften und diejenige im Kataloge des Liceo musicale und man wird Varianten entdecken, die darauf schliefsen lassen (selbst wenn die beiden genannten Beschreibungen Ungenauigkeiten enthalten sollten), dass das Exemplar im british Museum eine andere Auflage als die in Bologna sein muss. Wenn man die Druckerfirma in den beiden genannten Beschreibungen mit einander vergleicht, so wird man allerdings gewahr, dass die Schreiber derselben es mit der Genauigkeit nicht allzu peinlich genommen haben, dennoch fällt es auf, dass sie beide für Maij „Madij" schreiben. Ferner stimmt die Foliierung bei Haberl's Register nicht mit der oben mitgeteilten Foliierung überein. Leider schreibt Haberl statt folio „Seite", wodurch der Leser einen falschen Begriff erhält, denn nicht die Seiten sind im Originale signiert, sondern nur die Blätter. Haberl beginnt mit 4, 8, 12, 15 etc. und endigt mit 71, wogegen die Foliierung des obigen Exemplares lautet: 2, 3, 8, 15 etc. Ferner steht fol. 15 der Satz: „Secundum multitudinem dolorum meorum", der bei Haberl fehlt und der unter 15 den Satz „Tenebre facte sunt" von Gaspar notiert, der sich im Exemplar des british Museum erst auf fol. 17 befindet. Im weiteren Vergleiche des Registers ergeben sich noch manigfache Varianten in Abkürzungen und Zusätzen, die man wohl auf Rechnung einer anderen Auflage setzen muss, selbst wenn man Willkürlichkeiten des Schreibers annehmen will.

Zum Schlusse lasse ich noch ein kurzes Verzeichnis der Petrucci'schen Drucke folgen, welche sich bis heute im Besitze des british Museums befinden:

1. Motetti de Passione. B. 10 Maij, 1503.
2. Missae. Pierre de la Rue. 31 Oct. 1503.
3. Motetti C. (nur Superius).
4. Missae. De Orto (nur Superius).
5. Missae. H. Izaac. 20 Oct. 1506.
6. Missae diversorum Auctorum. Lib. I. 15 Mar. 1508.

7. Missae. Josquin. 1 Mar. 1514.
8. Missae. A. de Fevin. 22 Nov. 1515.
9. Missae. J. Mouton. 11 Aug. 1515.
10. Missae. Josquin. Lib. I. 29 Maij 1516.*)
11. Motetti de la Corona. Lib. II. 17 Juni 1519.
12. Motetti de la Corona. Lib. III. 7 Sept. 1519.
13. Motetti de la Corona. Lib. IV. 31 Oct. 1519.

Noch sei erwähnt, dass sich in England nur noch die Missae von P. de la Rue von 1503 im Besitze des Herrn W. H. Cummings befinden.

Das alte Clarin-Blasen auf Trompeten.

Unter diesem Titel hat Dr. H. L. Eichborn, bekannt durch seine einzig dastehende Schrift „Die Trompete," in einem 1894 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Schriftchen von 50 Oktav-Seiten seine Ansichten über das Wesen des ehemaligen Clarin-Blasens zusammengestellt, dahin gehend, dass bei demselben ein mit guter Brust, guten Zähnen und geeigneten Lippen begabter Bläser auf einer gewöhnlichen tiefen Trompete die obligaten bis in das $\overline{\overline{c}}$ oder höher gehenden Stellen blies, die von den Komponisten gewissen anderen damals noch ganz unvollkommenen Holzinstrumenten nicht zugemutet werden konnten. Sobald jedoch diese letzteren verbessert und die Blechinstrumente zu diatonischen, noch später sogar zu chromatischen Gängen verwendet werden konnten und verwendet wurden, fiel die Notwendigkeit hinweg, den ersten Trompetern diese stets gefährlichen Passagen zuzumuten; der Wirkungskreis der Trompete wurde ein anderer, ja aus der F-C-Trompete wurde die B-Trompete, der man bekanntlich Klarinetten-Passagen zumutet, und damit starb das Clarin-Blasen aus. Dr. Eichborn warnt nun mit Fug und Recht davor, bei der jetzt mehr als je aufgekommenen Mode alte Kompositionen dem Publikum vorzuführen, auf alte unvollkommnere Instrumente, wie z. B. die tiefstehenden und unnatürlich hochgehenden Trompeten zurückzugreifen. Dass er damit vollständig Recht hat, muss ihm und wird ihm jeder Sachverständige zugeben, um so mehr, als die höchsten Töne der Trompeten-Stimmen recht wohl von Holzblasinstrumenten

*) Die Ausgabe von 1516 fehlt bei Ant. Schmid, ist aber sonst in den Bibliotheken zu Berlin (o. Altus), in München, Bologna, Regensburg Proske und der Capella Sistina in 4 Stb. vorhanden.

übernommen werden können, ohne dass das Publikum davon etwas merkt. Der Einsender, viele Jahre lang Schüler des am 12. April 1893 zur Ruhe bestatteten, unvergefslichen ersten Trompeters und wirklichen Clarin-Bläsers der kgl. Musik-Kapelle in Dresden, *Frdr. Benj. Queifsers*, bei dem sich seinerzeit Rich. Wagner über schwierige Trompetenstellen Rat holte, und der in der katholischen Hofkirche in Dresden die Messen nur auf einer der dort eingeführten, jetzt natürlich nur noch von der 3.—6. Stimme bei den sogenannten Intraden verwendeten kurzen, leicht stopfbaren blanken Trompeten blies, kann aus jahrelanger Erfahrung das Urteil des Herrn Verfassers vollständig bestätigen. Vielfach würden äufserst gefährliche Klippen vermieden werden können, wollten die Dirigenten alter Musikwerke in verständiger Weise den Trompetern solche Töne, bei deren Missglücken das Gesicht der Zuhörer sich schmerzvoll verzieht, (ganz wie es sonst auch gewesen sein mag, vgl. Eichborn) abnehmen und Holzbläsern übertragen. Ganz mit Recht erklärt auch Dr. Eichborn: Der jetzt pensionierte Berliner Kammermusikus *Kosleck*, ein Kornettist ersten Ranges, der sonst zu Aufführungen alter Kompositionen mit hochgehenden Trompeten gern eingeladen wurde, sei ein Clarinbläser eigentlich gar nicht zu nennen, denn er habe die Clarinstimme auf einer Ventil-Trompete in Hoch-G, statt auf einer blanken in tief-C oder D geblasen. Und auch *Ferd. Weinschenk*, der vorzügliche Trompeter des Leipziger Stadt-Theaters, blies am 12. April d. J. in der Kreuzkirche in Dresden virtuos in Bach's H-moll-Messe die bis in's d der D-Trompete, also bis $\overline{\text{o}}$ gehende Stimme mit ihren für blanke Trompete ganz unnatürlichen b und fis auf einer hohen Ventil-D-Trompete, statt auf der tiefen und blanken D-Trompete, also nicht einmal auf der gewöhnlichen hohen B-Trompete. Dem Einsender liegt eine Originalstimme der ersten tiefen D-Trompete aus der H-moll-Messe von Bach vor, auf welcher geschrieben steht: „Dem braven und trefflichen Primarius, Herrn Kammerm. Queifser, zur Erinnerung an den 28. Oktober 1850. Johann Schneider.“ Schneider war der bekannte Kirchenkomponist und Hoforganist in Dresden, und der aus der alten Leipziger Stadtpfeiferei hervorgegangene Queifser blies die undankbare schwere Stimme auf der tiefen D-Trompete als echter, in Dresden, wenn nicht vielleicht überhaupt, als letzter Clarin-Bläser.

Dresden. *P. F. Richter.*

Mitteilungen.

* Herr *H. Davey* übersandte der Redaktion folgende Bemerkungen über Dr. *Wilib. Nagel*'s Geschichte der Musik in England und ersuchte um Aufnahme: Da ich mich seit einigen Jahren mit der Sache beschäftigt habe, so fühle ich mich berechtigt, einige Fehler in dem sonst sehr zu schätzenden Werke zu verbessern.

I. pag. 36. Odington ist, wie von allen Historikern seit Hawkins, gerade 100 Jahre zu früh gesetzt. Der im Jahre 1228 zum Erzbischof von Canterbury gewählte Mönch war ein Walter Einesham. Odington (Walter of Evesham) wohnte 1316 und auch 1328 zu Oxford.

II. pag. 72. Johannes von Garlandia war Engländer, wie er in dem Gedichte „De Triumphis Ecclesiae" selbst sagt. Er war um 1180 geboren. Vgl. Coussemaker „Scriptores", Band III Einl.

III. pag. 64 (und später). John of Tewkesbury war nur der Besitzer des Ms. zu Oxford.

IV. Ibid. Holinshed nennt Bale als Verfasser der von ihm angeführten Gelehrtenlisten.

V. pag. 69. Mir scheint, dass die Frage, ob der Mönch Wilhelm Engländer gewesen, im Gegensatze zu Dr. Nagel zu verneinen ist. Guilelmus Monachus (Coussemaker III, 288—92) giebt die englischen Kompositionsregeln „secundum ipsos Anglicos". Das Wort „ipsos" hätte kein Engländer gebraucht.

VI. pag. 133. Die Abbildung einer angelsächsischen Orgel steht zwar im Psalter Edwin's (Cambridge). Es ist dies aber die Kopie eines viel älteren Psalters. Letzteres gehört eigentlich zu den Cotton Mss., befindet sich aber seit 1718 zu Utrecht.

VII. pag. 138. Lansdowne Ms. 736 fälschlich für 763. Addit. Ms. 21345 für 21455.

VIII. pag. 129. Weder Green's angezogenes Geschichtswerk noch auch Macaulay sprechen allerdings von der Musik; doch bringt die neue illustrierte Ausgabe des zuerst genannten Buches sehr viele vortreffliche Zeichnungen.

Dass Dr. Nagel den Englischen Künstlern (Dunstable, Power, Benet u. s. w.) nicht die Erfindung der eigentlichen Polyphonie zuschreibt, sondern sie als der niederländischen Schule angehörend betrachtet, missfällt mir natürlicherweise; aber ich will mich hier nur mit Thatsachen abgeben, nicht polemisieren. Dass er ferner die Kriegszeit nach Dunstable's Tod (1453) als Ursache der stockenden Musikpflege in England ansieht, dass er schliefslich die Puritaner als Feinde der Kunst (was keineswegs wahr ist) betrachtet, sind gleichfalls Fehler, die aber sicherlich englischen Quellen entlehnt sind.

Ein Buch von mir, das jetzt gedruckt wird, wird, so hoffe ich, dazu beitragen, dass ernste Musikforscher in der Zukunft zwischen dem puritanischen Verbot der Kirchenmusik und der eifrigen Pflege der Hausmusik (auch der Oper!) zu unterscheiden wissen werden.

Brighton. H. Davey.

Zu den Ausführungen des Herrn Davey erlaube ich mir einige kurze Bemerkungen. Zunächst bedauere ich, dass, wenn das Ganze eine Kritik bedeuten soll, nirgendwo eine Begründung der gegensätzlichen oder andern Meinungen gegeben ist. Eine solche wäre aber doch unter allen Umständen am Platz gewesen.

Ich muss also zu meinem grofsen Bedauern schon jetzt mit Bezug auf seine Ausführungen fragen: wozu? Zu I vergl. man besonders die Ausführungen über Odington's Lehre bei Jacobsthal in seiner Schrift zur Mensuralnotation. Zu II: hier liegt eine Verwechslung des Theoretikers mit dem gleichnamigen englischen Dichter und Grammatiker vor. Zu III: Woher weifs Herr D. dies? Ein Beweis wäre wohl mit drei Worten zu liefern gewesen. Zu IV: Hier wäre ein genaues Citat sehr erwünscht gewesen, zumal die volle Prüfung solcher Quellen fünfzehnten Grades unmöglich die Aufgabe eines Musikhistorikers sein kann, es sei denn, dass ihm die doppelte Lebensdauer wäre und man ihm ein grofses Gehalt von Staatswegen bewillige. Übrigens ist die ganze Sache auch ohne jede Bedeutung. Zu V: Da Guilelmus in Italien lebte und englische Tonsetzer ausdrücklich als seine Gewährsmänner anführen wollte, sehe ich nicht ein, warum er nicht auch als Engländer hätte schreiben dürfen: secundum ipsos Anglicos. Einen logischen Fehler hat er damit keinesfalls begangen.

Zu VIII: Da die illustrierte Ausgabe von Green's Buch erst erschien, als meine Arbeit bereits gedruckt wurde, konnte ich natürlicherweise keinen Bezug darauf nehmen. Über den folgenden Passus darf ich kurz hinweggehen: difficile est satiram non scribere. Beweisen ist immer die Hauptsache, ob Herrn D. meine Ansicht gefällt oder nicht, kann mir ziemlich gleichgiltig sein. Aber eine Bemerkung mag ich nicht unterdrücken: wenn man gewissen englischen Musik-Historikern auch nur einen geringen Einwand gegen die hyperenthusiastische Art vorbringt, wie sie jetzt in England bei der Betrachtung der heimischen Kunst beliebt ist, so ruft das eine Wirkung hervor, ähnlich derjenigen, welche ein rotes Tuch bei den spanischen Stierkämpfen erzielt! Und nicht etwa nur, wenn von der Vergangenheit die Rede ist! Stimmt man in solchen Kreisen nicht jubilierend mit ein, wenn Sir Arthur Sullivan als „grofser Künstler" gepriesen wird, so wird man als Ignorant behandelt. Das sind die Kreise, welche sich um den Kritikaster erster Ordnung Joseph Bennet (Daily Telegraph) scharen, welcher im vorletzten Jahre einmal über den schlechten Einfluss der deutschen auf die englische Musik schrieb. Die ernsten englischen Historiker berühren diese Sätze nicht, und ich weifs, meine Freunde drüben werden mit mir einig sein. Was den letzten Punkt angeht, so habe ich in der Fortsetzung der „Annalen" (cfr. M. f. M. 1894—95 Beilage) genügend neues, von englischen Schriftstellern bisher übersehenes Material veröffentlicht, das meine Ansicht von der Stellung der Puritaner zur öffentlichen Kunstpflege (um diese handelt es sich doch zunächst; auch die private wird übrigens dort erwähnt) rechtfertigt.

Für die Verbesserung ad VII bin ich Herrn H. Davey zu Danke verpflichtet.

Wörishofen. Dr. *Wilibald Nagel.*

* Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 2. Bd. Wien, Artaria & Co., gr. Fol. in 2 Hälften. Preis in der Subskription 17 M. Enthält die Fortsetzung von Bd. 1 (siehe Monatsh. 1894, p. 55) nämlich 27 Motetten von Joh. Jos. Fux, herausgegeben von Joh. Ev. Habert. Die Gesänge sind durchweg für den katholischen Gottesdienst berechnet, bestehen aus Gradualen, Responsorien und anderen von der Kirche vorgeschriebenen Formen, sämtlich für 4stimm. Chor, einige wenige mit einem Orgelbass und einige mit Blas- und Streichinstrumenten, die aber durchweg mit der Singstimme gehen, also den Satz in seiner Vierstimmigkeit nie alterieren. Was über Fux' Schreib- und Erfindungsweise Monatsh. 1894 gesagt ist, gilt auch hier. Nur schliefst er sich hier noch strenger an die Schreibweise des 16. Jhs. an, ja

sogar die Quintenfolgen, durch verdeckte Stimmführung dem Auge entzogen, sind nachgeahmt. Herr Habert sagt im Vorwort: Die Formen der Vokalmusik sind vielfach übergegangen in die Formen der Instrumentalmusik; so haben wir in dem einstimmigen lateinischen Hymnus eine der ursprünglichen Liedformen, in den mehrstimmigen Hymnen das Urbild des Choralvorspiels für die Orgel, in der Motette das Vorbild für das Ricercar, in dem ebenfalls mehrere Themen nach einander durchgeführt werden. Dieser Ausspruch lässt sich wohl teilweise auf das 16. und 17. Jh. anwenden, aber keinenfalls auf die ältere Zeit, denn schon vor Gründung der christlichen Religion wurde gesungen und auf Instrumenten musiciert und dass die Instrumental- und Volksmusik sich früher als der Kunstgesang entwickelt hat, ist nach den neuesten Untersuchungen unumstößlich, ebenso, dass die Kirche dem Volksgesange und ihrer Musikpflege die kirchlichen Gesänge anpasste, um desto sicherer des Volkes Anteil an der Kirche zu sein. Siehe Dr. Nagel's Geschichte der Musik in England und Monatsh. 1893, p. 175. — Der 2. Teil enthält *Georg Muffat*'s Florilegium secundum, Passau 1698, herausgegeben von Dr. Heinr. Rietsch. Die Herstellung der Neuausgabe ist mit derselben Sorgfalt wie der 1. Bd. ausgeführt. Der Vortext umfasst allein 56 Folioseiten, genau dem Originale entsprechend. Die Partitur 8 Partien, resp. Suiten, auf 228 Seit. Dieselben bestehen wie Bd. 1 aus einer Zusammenstellung von Tanzformen. Auf S. 52—56 befindet sich eine Erklärung aller damals gebräuchlichen Verzierungen von Muffat selbst verzeichnet. Die Instrumentalsätze sind wieder für 1 Violine, 1 Violetta, 1 Viola, Quinta parte (ohne Instrumentbezeichnung) Violone und Bassus continuus mit Bezifferung, welche der Herausgeber ausgesetzt, oder vielmehr die Partitur in einen Klavierauszug zusammengezogen hat. Die Tonsätze zeichnen sich wie im Florilegium primum durch treffliche Erfindung und Klangwirkung aus und stehen dem früheren Werke ebenbürtig zur Seite. Die Ausstattung ist vortrefflich.

* *Friedrich Zelle*, Prof. und Dr., Direktor an der zehnten Realschule zu Berlin. Ein feste Burg ist unser Gott. Zur Entwickelung des evangelischen Choralgesanges. Von . . . Berlin 1895 Schulprogramm Nr. 126, 1895 (R. Gaertners Verlagsbuchhandlung von Hermann Heyfelder). 4°. 26 Seiten. Der Herr Verfasser giebt einen sehr wertvollen Beitrag zur Geschichte obigen Liedes, indem er mit sorgsamer Untersuchung das Entstehungsjahr nachzuweisen sucht, welches demnach in die Zeit von 1529—1530 fällt. Ferner bespricht er die Varianten und späteren Verstümmelungen des Textes, sowie die Varianten der Melodie in den verschiedenen Jahrhunderten und stellt 11 Lesarten zum Vergleiche über einander. Ebenso sucht er zu beweisen, dass die Melodie zu gleicher Zeit mit dem handschriftlich erhaltenen Tonsatze von Joh. Walther auftritt und sich von da ab schnell verbreitet. Da Luther nachweislich Walther alles Musikalische übertrug, so ist sicher anzunehmen, dass Walther nicht nur den Tonsatz schuf, sondern auch die Melodie. Als Schluss teilt der Herr Verfasser 13 Tonsätze über die Melodie mit, teils im Kunstsatze, wie drei Bearbeitungen von *Walther*, einen von *Stephan Mahu* von 1544, einen zweistimmigen von *Kasp. Othmair* 1547, einen 4stim. von *Joh. Eccard* 1599, teils im einfachen Choralsatz und zwar von *Lukas Osiander* 1586, *Seth Calvisius* 1597, *David Scheidemann* 1604, *Melchior Vulpius* 1604, *H. Leo Hassler* 1608, *Joh. Crüger* 1640 und *Zollicofer von Altenklingen* 1744. Die Arbeit zeichnet sich sowohl durch ihre Schärfe in der Beweisführung, als durch die knappe präcise Ausdrucksweise aus.

* Am 22. April auktionierte das Antiquariat Ludw. Rosenthal's in München die Bibliothek von Lobris. 1915 Bücher aus den verschiedensten Fächern. Der Katalog, 218 S. stark, mit einem alphabet. Namens-Register, ist wahrhaft musterhaft ausgeführt und bietet dem Historiker ein wertvolles Hilfsmittel. Die Abteilung Musik auf S. 148 ff., 38 Nrn., bietet die größten Seltenheiten aus Theorie und Praxis, die letztere meist in alten kompl. Stb., wie Schein, Sellius, Stade. An alten literarischen Werken: 2 Werke von Mart. Agricola, Virdung, Doni, Lusitano, Playford u. a.

* Historisches Klavier-Konzert von *Richard Buchmayer* in *Dresden* unter Mitwirkung von Streichinstrumenten. Wie eine vorliegende Rezension aussagt, finden diese Konzerte schon seit einigen Jahren statt und finden einen größeren Zuhörerkreis, der mit Interesse den vortrefflichen Ausführungen lauscht. Das letzte Konzert vom 4. März bestand aus folgendem Programm: Variationen über ein Ballet von Joh. Adam Reincken, Praeludium, Fuge und Postludium von Georg Böhm, 3. biblische Historie (Sonate), Jakobs Heirath von Joh. Kuhnau, in 8 Sätzen, 3 Piecen von Fr. Couperin, 1 von Rameau, 2 von Telemann, Sonate von Dom. Scarlatti, Fuge Amoll von Seb. Bach, Polonaise Esmoll von Friedemann Bach, Menuett und Ecossaisen von Beethoven. Der 2te Teil des Konzerts bestand zum Teil aus Ensemblepiecen: Trio op. 9, Nr. 1 von Beethoven, Sonate Cd. von Frz. Schubert. Tarantella op. 19, von H. von Bülow, Trauermarsch op. 29, Nr. 1 von Rubinstein, Immergrün aus op. 14, von Felix Draeseke, Harmonies du soir von Frz. Liszt, Etude en forme de Valse aus op. 52 von C. St.-Saëns, Andante und Variat. f. 2 Pfte., 2 Violoncelli und Horn von Rob. Schumann. Dazu giebt Herr Buchmayer einen sehr verständigen Kommentar als Begleitung jeder einzelnen Nr., teils biographischen Inhalts, teils bibliographisch und beurteilend, so dass dem Hörer das Verständnis soweit erschlossen wird, wie überhaupt Worte das musikalische Empfinden eröffnen können.

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 25.

Soeben gelangte zur Ausgabe:

DENKMAELER der TONKUNST in OESTERREICH

II. Band in 2 Hälften (341 S.) enthaltend:

I. Hälfte, 27 **MOTETTEN** von **FUX** (1741) (Bearb. J. E. Habert).

II. „ **FLORILEGIUM IIdum** von **MUFFAT** (1704) (Bearb. Dr. H. Rietsch).

Der Gesellschaft sind bereits zahlreiche Mitglieder, u. a. S. M. der Kaiser, die h. Unterrichts-Min. in Berlin u. Wien, hohe Kirchenfürsten, deutsche u. öster.-ung. Universitäts-, Studien-, Stifts- und Musik-Bibl., Chor- und Musikvereine und kunstsinnige Private des In- und Auslandes beigetreten. — Jährl. Subscriptions-Preis fl. 10 = M 17.

Ausführl. Prosp. über Programm und Inhalt des I. Bandes, auch **Statuten** durch die Ausgabestelle **ARTARIA & Co. WIEN I. Kohlmarkt 9,** durch Breitkopf & Härtel in Leipzig und alle Buch- und Musikhandlungen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

ASTOR LIBR

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	**No. 6.**

Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana (1554).

Von Dr. **Hugo Riemann.**

Fétis berichtet über den spanischen Komponisten M. de Fuenllana, daſs er in der ersten (?) Hälfte des 16. Jahrhunderts gelebt habe, zu Nava el Carnero bei Madrid geboren sei und sich durch eine Sammlung Violenstücke bekannt gemacht habe „il s'est fait connaître par un receuil de pièces *pour la viole*, intitulé: Orfenica Lyra; libro de Musica para Vihuela, Séville 1554 in fol." Eine Sammlung Stücke für (eine) Viole aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wäre eine historische Kuriosität allerersten Rangs, wohl geeignet einen Fétis stutzig zu machen, auch wenn er das Werk nie gesehen hatte. Meine Begierde, dieses frühe Werk für Streichinstrumente kennen zu lernen, fand ganz unerwartet Erfüllung und — Enttäuschung, als mir dasselbe auf der *Landesbibliothek zu Wiesbaden* in die Hände kam. Der vollständige Titel lautet: (Span. Königswappen)

LIBRO DE MUSICA PARA
Vihuela, intitulado Orphenica lyra Ēnl
q̄l ſe cōtienen muchas y diuersas obras.
Cōpuesto por Miguel de Fuenllana.
Dirigido al muy alto y muy poderoso se
ñor don Philippe principe de España,
Rey de Ynglaterra, de Napoles. &c. nro Señor.
CON PRIVILLEGIO REAL.
1554.*)

*) Das unterstrichene schwarz, das übrige rot gedruckt.

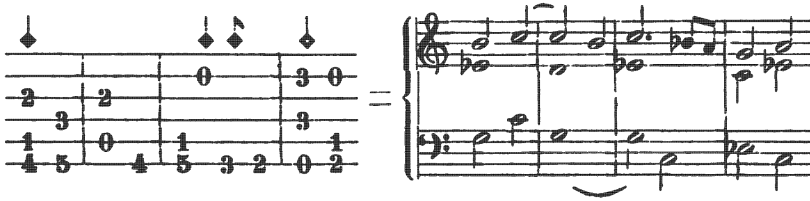
Das Exemplar ist vollständig erhalten, in Schweinsleder gebunden. Der Umfang (Klein-Folio) beträgt eine Lage von 5 Doppelblättern (= 20 S. nicht paginiert) für Titel, Vorreden, Inhaltsangabe und Lobgedichte, und $21\frac{1}{2}$ Lagen à 4 Doppelblätter (348 Seiten) Musik mit doppelter Paginierung: die Blätter rechts oben fortlaufend mit fol. 1 bis CLXXIIII, die vier Doppelblätter jeder Lage mit A, A^{II}, A^{III}, A^{IV}, B—B^{IV}, C, D, E, F, G, H, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X Y gezeichnet, das vorletzte Blatt (2. Hälfte von Y^{II}) hat die Schlussvignette: Kranich auf Totenkopf mit Spruchband „Vigiliate" und den Buchstaben MDM d. h. Martin de Montesdoca, also Druckerzeichen; denn es folgt die Schlussunterschrift:

FVE IMPRESSO EN SEVILLA
en casa de Martin de Montesdoca.
Acabose a dos del mes
de Octubre de mill y
quinientos y cin-
cuenta y qua
tro a̅nos
. . .

Das ohne Zweifel nicht bedruckt gewesene letzte Blatt (Y^{I} zweite Hälfte) fehlt.

Die Enttäuschung, welche mir das Werk brachte, besteht nun darin, dass dasselbe nicht Musik für Viola, sondern für Laute enthält, wie mir der erste Blick auf die Notierung sofort sagen mufste. Das Instrument, um welches es sich handelt, ist kein anderes als die *Vihuela de mano* d. h. im Gegensatz zu der mit dem Bogen gestrichenen Viola (de arco) die mit den Fingern geschlagene. Wasielewski teilt in seiner „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh." S. 112 den Titel eines ähnlichen Werks von Don Luys Milan mit: „Libro de Musica de Vihuela de mano" und bringt auch die Erklärung des Namens aus dem Tesoro de las tres lenguas francese, italiana y espa̅ola (1606): „uno stormento da sei corde come la chitarra". Die Tabulatur Milans wie Fuenllanas ist die italienische Lautentabulatur: Sechs Linien (nur fol. 159—161 fünf, weil „Musica de vihuela de cinco ordines" und fol. 162—163 sogar nur vier Linien, weil „Musica de guitarra") stellen die sechs Saiten vor (in G c f a d^1 g^1 gestimmt, wo nicht eine besondere Scordatura anderes vorschreibt), und darauf gesetzte Zahlen bestimmen die Griffe (0 = leere Saite, 1 = 1. Bund, 2 = 2. Bund [in Halbtönen fortschreitend) u. s. w. bis zum 10. Halbton: X

= kleine Septime der leeren Saite). Taktstriche durchschneiden die Linien fortgesetzt in Abständen von zwei oder (in den wenigen Fällen, wo der Tripeltakt vorkommt) drei Halben, und übergeschriebene *Mensuralzeichen* 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅘𝅥. auch 𝅗𝅥⁀𝅗𝅥 ordnen in minutiösester Weise die rhythmischen Verhältnisse, aber ganz in der Art wie 150 Jahre später bei den französischen Lautenmeistern so, dass jedes Zeichen für alle folgenden Anschläge gilt, bis ein neues Zeichen andere Werte fordert, z. B.



Die sechste Saite (die tiefste, welcher die oberste Linie entspricht) ist mehrfach um einen Ganzton herabzustimmen (z. B. in der Fantasie fol. 104—107), sodass sie in der Oktave der 4. Saite steht (F c f a d′ g′). Ein dem Stück vorangestelltes F (facile) qualifiziert dasselbe als leicht, ein D (difficile) warnt den Anfänger vor seinen Schwierigkeiten.

Dass dieses Lautenwerk zu den *allerwichtigsten des Jahrhunderts* gehört, wird man aus der unten gegebenen Inhaltsangabe zur Genüge ersehen. Was dasselbe speziell auszeichnet, ist die *Klarheit und Vollständigkeit der Stimmenführung*, welche soweit getrieben ist, dass in Übertragungen von Vokalsätzen mehrfach sogar auf einer Saite für denselben Griff zwei Töne notiert sind, „per guardar la verdad de la compostura" (S. 8 der Einleitung). Merkwürdig ist ferner die Freiheit, mit welcher Fuenllana das Transpositionswesen handhabt. Unter den mit D bezeichneten Fantasien befinden sich mehrere in Asdur (!). Dass aber die Stimmung wirklich die in G c f a d′ g′ ist, beweist der Vergleich der übertragenen Vokalsätze mit den Originalen. Die 55 originalen Instrumentalsätze (sämtliche von Fuenllana selbst, als „Fantasias" bezeichnet, 2—4 stimmig) sind höchst respektable Ricercari, die denen Willaerts und Buus' durchaus an die Seite zu stellen sind, aber gegenüber jenen den unermeßlichen Vorzug aufweisen, dass über kein einziges Versetzungszeichen ein Zweifel entstehen kann, weil nicht Töne sondern Griffe notiert sind. Als Beleg gebe ich die fol. 99 zu findende vierstimmige Fantasie (D) mit Verkürzung der Werte auf die Hälfte; das Beispiel wird genügen, die Aufmerksamkeit auf das Werk auch als Denkmal frühster originaler Instrumentalkomposition zu lenken (s. S. 89).

Ich schliesse nunmehr mit der vollständigen Angabe des Inhalts. Die dem Werke vorausgeschickten 20 Seiten enthalten:

S. 1 Titel; S. 2 leer, S. 3 das Privileg, unterzeichnet: „Yo el principe. Por mandado de sua alteza Juan Vasquez". S. 4 Widmung (kurz), S. 5—7 Prologo al lector (Parnass, Pegasus, Linos, Apollon, Amphion, Orpheus u. s. w.; als Theoretiker wird Ysidoro [Isidor von Sevilla] citiert). S. 8—9 Avisos y documentos que en este libro se contienen", S. 9—10 „Del orden y fantasias que es este libro se ponen" S. 10—11 „De las redobles" (Verzierungen), S. 11—12 „Del taner con limpieza", S. 12—13 „De los tonos", S. 13—15 nochmals „al lector", S. 16—18 Tabla, S. 19—20 Lobgedichte auf den Komponisten (ein spanisches Sonett von Benedito Arias Montano, 2 lateinische Distichen von Martino de Montesdoca (den Drucker) und zwei andere von Johannes Chirosius presbyter und Johannes Çumeta patricius Hispalensis. Der Inhalt der einzelnen Teile ist:

Fol. 8^b—9^b: Tabla

Tabla del libro primero. (1. Dues).

Pleni de la missa de Hercules. *Josquin.*
Benedictus de la missa de Pange lingua. *Josquin.*
Suscepit Israel . Morales.
Si amores me han de matar. Flecha.
Contrapunto sobra el tiple deste vilhancico del *Fuenllana.*
Suscepit Israel de Guerrero.
Fecit potentiam. Guerrero.
Fecit potentiam de *Josquin.*
Duo de *Fuenllana.*
Fecit potentiam de *Morales.*

(2.) Obras y Fantasias a tres.

Et ascendit in coelum de la missa Benedicta es coelorum regina . *Morales.*
Fantasia del author del mismo tono.
Benedictus de la Missa Gaude Barbara. *Morales.*
Fantasia que se sigue.
Et resurrexit de la missa de Lome arme. *Morales.*
Fantasia de l'author.
Crucifixus de la Missa Tu es vas electionis de *Morales.*
Fantasia de l'author.
Agnus de la Missa Ave Maria. *Morales.*
Fantasia de l'author.

Deposuit de Morales.
Fantasia que se sigue.

Tabla del segundo libro.

Musica a quattro.

Hodierna lux con segunda parte . *Lupus.*
Fantasia que se sigue.
Qui confidunt in domino con segunda parte. *Lirithier.*
Fantasia del mismo tono.
Laetentur omnes con segunda parte. *Lupus.*
Fantasia del author.
Cum appropinquasset. Gascon.
Fantasia que se sigue.
Parce domine. Gombert.
Fantasia del author.
Inter natos mulierum. Morales.
Fantasia del mismo tono.
O regina coeli con segunda parte. *Andreas de Silua.*
Fantasia de l'author.
Ave Maria. Adrian.
Fantasia que le remeda.
Super Flumina de *Gombert.*
Fantasia de l'author.
Benedictus de la Missa de Lome arme. *Morales.*
Fantasia de l'author.
Ave sanctissima Maria de *Gombert.*
Fantasia que se sigue.
O quam pulchra es. Gombert.
Fantasia de l'author.
Sancta et immaculata es con segunda parte de *Morales.*
Fantasia del mismo tono.
Domine pater de *Gombert.*
Fantasia del author.
Sancte Alfonse. Gombert.
Fantasia de l'author.
Benedictus de la Missa Benedicta es coelorum regina de *Morales.*
Fantasia que se sigue.
Veni domine de *Morales.*
Fantasia del mismo tono que le remeda.

Tabla del tercero libro.

Motetes a cinco.

Aspice de *Jaquet.*
Si bona suscepimus. Verdelot.
Verbum iniquum de *Morales.*
Lamentabatur Jacob. Morales.
Lauda Syon de *Gombert.*
Virgo Maria de *Morales.*
O Beata Maria. Gombert.
Germinauit. Gombert.
O Felix Anna de *Gombert.*
Credo de Beata virgine. *Josquin.*
Lamentacion de *Morales.*

Motetes a seys.

Jubilate de *Morales* con segunda parte.
Agnus de la missa de Si bono suscepimus. *Jaquet.*
Benedicta es coelorum regina de *Josquin* a seys.
Manus tuae domine de *Morales* a cinco.
Praeter verū. Josquin a seys.

Tabla del libro q̄rto.

La segunda parte de la *Gloria* de La sol fa re mi. *Josquin.*
Agnus de la missa de Lōme arme de *Morales* a quattro.
Primera parte de la *Gloria* de la missa de *Faysant regres* de *Josquin.*
Kyrie primero de la missa de *Feysant regres* de *Josquin.*
Kyrie postrero de la misma missa.
Kyrie primero de la missa de La sol fa re mi de *Josquin.*
Christe primero de la missa de La sol fa re mi de *Josquin.*
Postrero Kyrie de la misma missa.
Pange lingua de *Guerrero* a quattro.
Pange lingua de *Guerrero* a tres.
Sacri(s)solennijs de *Guerrero* a tres.
Una boz de *contrapunto* sobre el canto llano de sacris solēnijs. *Fuēllana.*
Pater n̄r de *Guerrero* a quattro.
Treze Fantasias del author. (Fantasia primera — tertia decima, darunter die 2te: sobre un passo forçado: ut re mi fa sol la).
Aue maris stella del author.
Benedictus a tres de la missa de Mila regres de *Morales.*
(8) Fabordones (in den 8 Tōnen) de *Guerrero.*

Tabla del libro quinto.

Strambotes a cinco.

Come hauro con segunda parte de *Verdelot.*
Se le interna mia: Archadelt.
Amor farme de *Cō Festa.*
Signora Julia: Verdelot.

Strambotes a quatro.

Madona p voy ardo de *Laurus.*
Liete madone: Laurus.
Quanto si aliet Verdelot.
Tam que vivrey.
Glosa sobre la misma cancion de l'*authon.*
Si o potes si do de *Archadelt.*
Bella fioreta. Archadelt.
O felici occhi miei.
Li bianco et dolce.
Ochi mei lassi con segunda parte.
O io mi pensay.

Sonetos y madrigales de Pedro Guerrero.

O mas dura que marmol c. seg. p.
Quien podra creer.
Passando el mar Leandro.
Pordo comēçare mi triste llato.
Dun spiritu triste.
Amor es voluntad.
Mi coraçon fatigado c. seg. p.
Agora cobrando acuordo.

Villancicas a tres.

Oyme Oyme.
Quando ti vegio.
Madona mia.

Villancicos de Jua Vazquez a tres.

Come que reys madre.
Morenica dame un beso.
Vos me mata stes niña ē cabello.
Ay que non oso.
No se que me bulle.
Due lete de mi seoñora.
No me hableys conde.
Quiero dormir.

Villancicos a quattro.

Con q̄ la lauare: Juā Vasquez.
Que farā del pobre. Juā: Flecha.
Teresica hermana: Flecha.
Malaya quien a voscato. Flecha.
De los alamos venga madre. Juan Vasquez.
Ojos claros. Guerrero.
Torna Mingo. Guerrero.

Romances.

De ante quera sale el moro. Morales.
A las armas moriscote. Bernal.

Tabla del libro sexto.

Ensalada de *Flecha. Jubilate.*
La Comba de *Flecha.*
La Justa de *Flecha.*

Comiença la musica de Vihuela de cinco ordines.

Et serurrexit de la missa Aue Maria *Morales.*
Osanna de la misma missa.
La mi sol la de *Juan Vasquez.*

Siguense seys fantasias del author.

Fantasia primera — sexta.

Comiença la musica de Guitara.

Crucifixus a tres.
Conar de cauallero de *Juan Vazqz.*
Passeana se el Rey moro de *Fuenllana.*

Seguense seys fantasias.
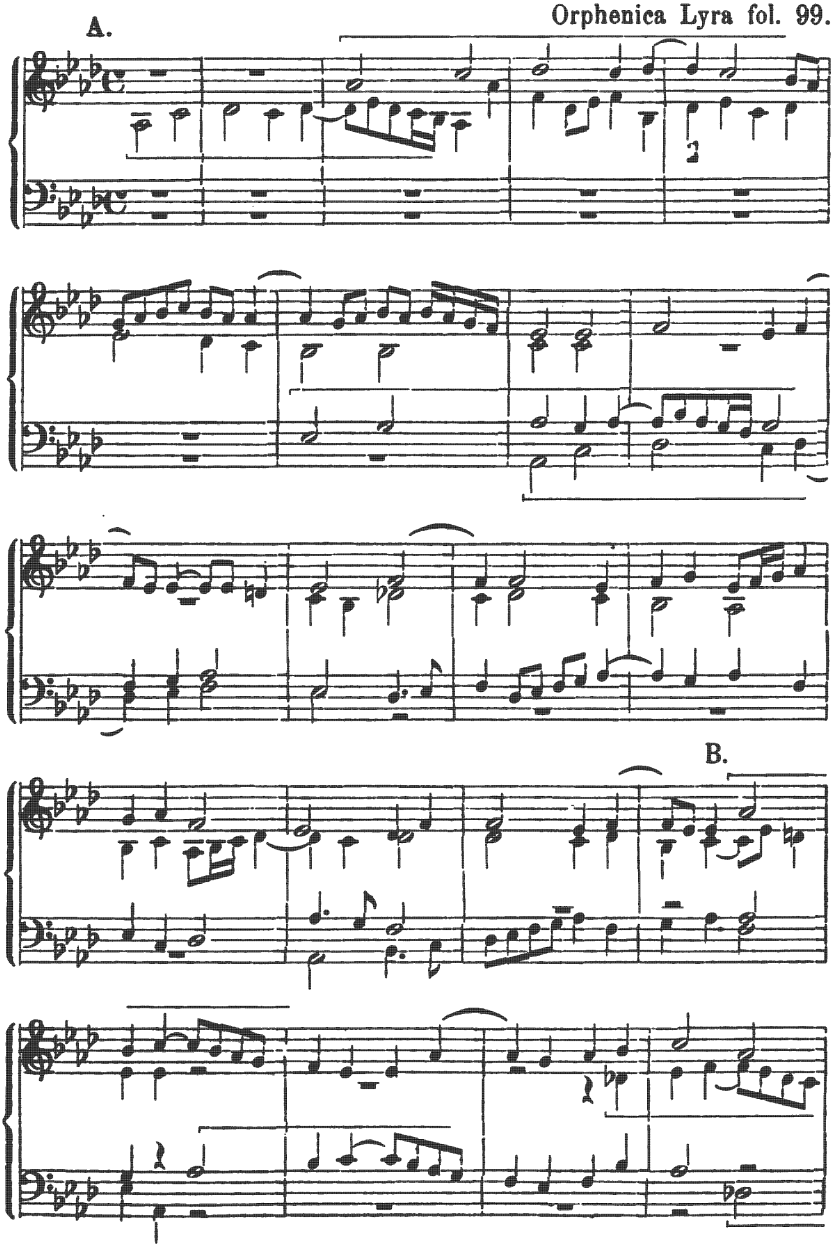
Musica de Vihuela de seys ordines.
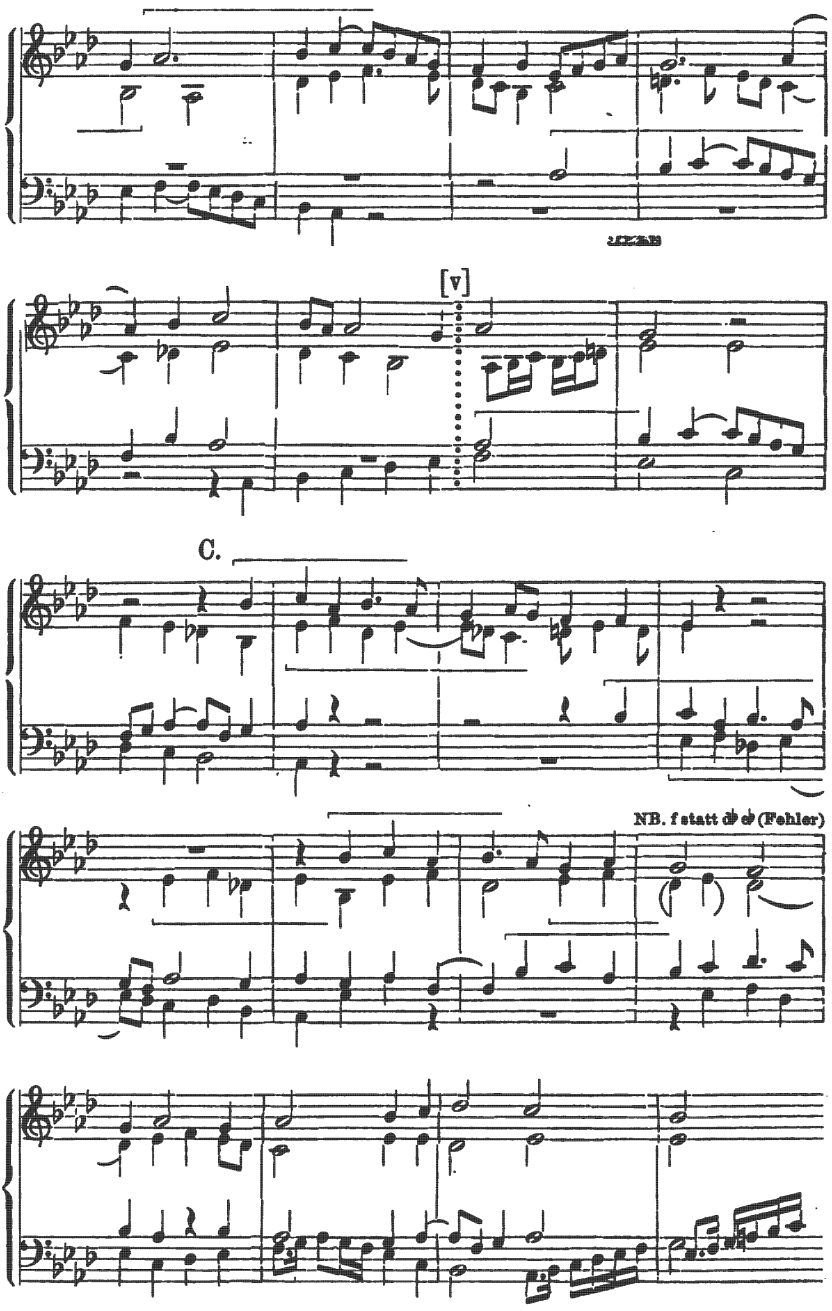
Fantasia de consonancias.
Fantasia sobre un passo forçado *ut sol sol la.*
Los dos cātollanos de *Gaudeamus* y *Aue maris stella.*
La carta de Boscan. primero llana y luego de contrapunto.
El contollano de las endechas.
Una fantasia de redobles.
Los ocho tientos por los ocho tonos.
Benedicamus patrem de l' author.
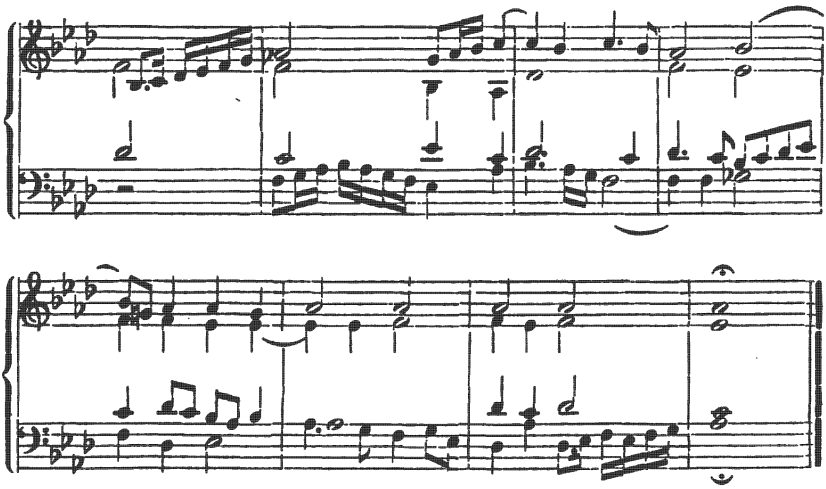
Fin de las Tablas.

Fantasia a 4
von Miguel de Fuenllana (1554).

Orphenica Lyra fol. 99.




[v]
C.
NB. f statt d' e' (Fehler)



Totenliste des Jahres 1894

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

Bühgen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
K. u. Musz. = Deutsche Kunst- u. Musikztg. Wien, Robitschek.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Ménestrel. Journal du monde music. Paris, Heugel.
M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Leipzig, Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano, Ricordi.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Leipzig, Senff.
Ludw. = Neue Berliner Musikztg. Ludwig.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Leipzig, Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Abbà-Cernaglia, Pietro, Opernkomponist, st. in Alexandrien am 2. Mai, 42 Jahr alt. Ricordi 288. Ménestrel 160. Lessm. 363.

Aitken, James, Musikkritiker in Glasgow, st. das. 3. Dez., M. Tim. 1895, 52.

Albani, Frau Marietta, Altistin, später Gräfin Pepoli, st. 23. Juni in Ville d' Avray bei Paris; geb. 10. März 1823 in Cesena. Nekr. Ménestrel 205. Guide 561.

Albrecht, Eugen, Orchesterchef am Kaiserl. Theater zu Petersburg, st. das. 28. Jan. (9. Febr.), geb. 1842 zu Breslau. Wbl. 133. Lessm. 146.

Alsleben, Prof. Dr., **Julius**, Pianist, Gesanglehrer und Organist in Berlin, st. das. 8. Dez., geb. ebenda 24. März 1832. Wbl. 643. Lessm. 667.

Amadei, Graf **Albert Felix**, Sektionschef am kaiserl. österr. Hausministerium, Liederkomponist, st. 12. Juli in Wien. K. u. Musz. 193. Wbl. 403.

Ardegg, Fräulein, Hofopernsängerin in Braunschweig, st. das. im Mai. Lessm. 363.

Arden, **Joseph**, richtig **Kohlweck**, Bassbuffo am Stadttheater in Bremen, st. das. 28. Okt., geb. 1850 in Berlin. Sig. 872. Wbl. 582. Lessm. 595.

Aria, **Cesare**, Komponist, ehemaliger Präsident der Academia Filarmonica, st. im Febr. in Bologna, geb. das. 1820. Ricordi 94. Guide 283. Wbl. 195.

Arietta, **Emilio**, Opernkomponist, Direktor des Konservatoriums zu Madrid, st. das. 11. Febr., geb. 21. Okt. 1823 in Puente la Reina (Navarra). Ricordi 111. Guide 211. Lessm. 146.

Bachmann, **Georges**, fruchtbarer Klavierkomponist, st. im Hospital zu Beaujon in Frankreich im Nov., 46 Jahr alt. Ménestrel 383. Wbl. 643.

Bär, **Wilhelm Imanuel**, Generalintendant der Dresdener Hoftheater, st. das. 19. Febr., 81 Jahr alt. Wbl. 125. Lessm. 146.

Barlani-Dini, **Eufemia Martella**, Opernsängerin in Mailand, st. das. 60 Jahr alt. Ménestrel 415. Ricordi 821.

Barbieri, **Francisco Ascenjo**, Prof. am Konservatorium und Kapellmeister am Königl. Theater zu Madrid, Opernkomponist, st. das. 19. Febr., geb. ebenda 3. Aug. 1823. Ménestrel 79. Lessm. 146. Porträt und Biographie in der Allgem. Kunst-Chronik Heft 13, 376.

Bartolini, **Ottavio**, Opernbariton, st. in Rom, 73 Jahr alt. Ménestrel 352. Wbl. 582.

Baum, **August**, Militär-Kapellmeister a. D., st. 6. Sept. in Leipzig, 73 Jahr alt. Deutsche Musiker-Ztg. 448.

Beale, **Thomas Willert**, Pianist, Komponist und unter dem Pseudonym **Walter Maynard** auch Musikschriftsteller, st. 3. Okt. in Gipsy Hill, geb. 1828. M. Tim. 768.

Bellini, **Vincenzo**, Komponist, Cousin des gleichnamigen Komponisten, st. zu Catania, 92 Jahr alt. Ménestrel 255.

Bérardi, **Charles**, Baryton, st. im Jan. in Lyon, 46 Jahr alt. Ménestrel 16. Guide 66.

Berthemet, Gesangchef der komischen Oper in Paris, st. das. 9. Mai. Wbl. 289. Lessm. 363.

Bertoloni, **Emilio**, Kontrabass-Prof. am Instituto filarmonico Venturi

zu Brescia, st. das. im März, geb. 24. Jan. 1861. Guide 375. Sig. 428.

Bianchi, Erminie, Organist und Musiklehrer in Mailand, st. das. Ende des Jahres, 90 Jahr alt. Lessm. 1895, 88. Ricordi 1895, 34. Sig. 1895, 91.

Bidera, Francesco, Violin- und Mandolinen-Virtuose, sowie Komponist, st. in Neapel, 71 Jahr alt. Ricordi 304.

Bignami, Enrico, Opernkomponist, st. im März in Genua, 58 Jahr alt. Ménestrel 96. Ricordi 160.

Billroth, Theodor, Prof. der Anatomie in Wien, war mit der Abfassung eines Buches über Musik beschäftigt, als ihn der Tod am 6. Febr. in Abbazia abrief; geb. 1829 in Bergen auf Rügen. Lessm. 104.

Bird, George, während 65 Jahren Organist an der Parish Church zu Walthamstow in Essex, st. das. 14. Aug., 82 Jahr alt. M. Tim. 625.

Blech, Karl, akademischer Musikdirektor in Heidelberg, st. das. 10. Juli, 69 Jahr alt. Lessm. 495.

Böhme, Robert, Orchestermitglied am Gewandhaus in Leipzig, st. das. 6. Sept., geb. 21. Mai 1857 in Dresden. Bühgen. 297.

Böttjer, Theodor, erster Konzertmeister der Bremer Konzerte, st. in Bremen 23. Nov., 72 Jahr alt. Lessm. 1895, 15. Wbl. 643.

Bonuzzi, Antonio, Musikgelehrter und Vorkämpfer für die Reform der Kirchenmusik, st. 25. Mai in Verona, 61 Jahr alt. Ricordi 352. Sig. 602.

Bott, Katharina Luise, ehemals bekannte Pianistin, st. im Juni in Kassel, 70 Jahr alt. Wbl. 371. Lessm. 456.

Brambilla, Madame Veronica Graziella, einst hervorragende Sängerin, st. im Juli in Mailand. Ménestrel 255.

Brooksbank, Hugh, Organist und Chormeister an der Blandaff Kathedrale in Sunnyside, Cardiff, st. das. 28. April. M. Tim. 415. Lessm. 363.

Brunello, Giuseppe, ehemaliger Impresario des Scala-Theaters zu Mailand, st. das. im Juni, 88 Jahr alt, Ménestrel 208.

Bülow, Hans von, Komponist, Pianist und Dirigent, st. 12. Febr. in Cairo, geb. 8. Jan. 1830 in Dresden. Nekrolog in allen Musik-Zeitungen.

Burkhardt, . . . Musikdirektor in Zittau, st. das. 29. März, geb. 1843 in Löbau. Wbl. 180. Lessm. 218.

Campbell, Margaret, Sängerin, st. im Dezember in Buffalo, (NA.), 24 Jahr alt. Lessm. 1895, 88.

Caracciolo, Edoardo, Pianist und Komponist, starb im April zu Palermo. Ricordi 304.

Carlier, Xavier, belgischer Komponist und Pianist, st. im Jan. in Petersburg, 32 Jahr alt. Wbl. 113. Lessm. 87.

Casembroodt, Louis de, Musikkritiker, Dichter und Bibliothekar am Königl. Konservatorium zu Brüssel, st. das. 15. Juli, 31 Jahr alt. Ménestrel 231.

Caune, August, Komponist und Organist an der Kirche St. Joseph zu Marseille, st. das. im März, geb. 1826. Ménestrel 80. Guide 283.

Chabrier, Alexis Emanuel, Opernkomponist, st. 13. Sept. zu Paris, geb. 18. Jan. 1842 zu Ambert (Puy-de-Dôme). Nekr. Ménestrel 293.

Chambres, Lucie, Sängerin und Gesanglehrerin st. 8. Juli in Melbourne. M. Tim. 625. Lessm. 441.

Cherubini, Alberto, Prof. der Musik in Sassari, st. das. 90 Jahr alt im Mai. Ménestrel 184.

Chiostri, Luigi, ehemaliges Mitglied des Florentiner-Quartetts, zuletzt Musiklehrer in Florenz, st. das. 24. Okt., geb. 1847 in Blumenstadt. Ludw. 494. Wbl. 582.

Clwydfardd, Wallisischer Erzdruide, seit 1860 Leiter der wallischen Sängerfeste Eisteddfods, st. 44 Jahr alt, wo? Lessm. 609.

Coletti, Filippo, Opernbassist, st. im Juni zu Anagni, geb. das. im Mai 1811. Ménestrel 200. Lessm. 363.

Conti, Luigi, Klarinett-Virtuose, st. im April zu Mailand, 70 Jahr alt. Ricordi 256. Sig. 507.

Cook, Ainsley, Opernbaritonist, st. 16. Febr. in Liverpool, geb. 1831. Sig. 299. Wbl. 155.

Cornell, John Henry, Organist, Komponist und Verfasser mehrerer Werke über musikalische Erziehung, st. im Febr. zu New-York, geb. das. 1828. Wbl. 155. Lessm. 312.

Crowe, Gwyllym, Dirigent der Promenaden-Konzerte in London, st. das. 8. Febr. M. Tim. 245.

Cucotti, Luigi, Sänger und Theaterdirektor in Novarra, st. das. im Jan. Ménestrel 48.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Abraham a Sancta Clara, der mächtige und oft auch ergötzliche Kanzelredner (geboren den 2. Juli 1644, gestorben am 1. Dezember 1709), war auch ein tüchtiger Komponist und hinterliefs an 2000 musikalische Schöpfungen, teils gedruckt, teils geschrieben. Man vergl. die Monographie über ihn von Karajan (Wien 1867).

Blasewitz-Dresden. *Dr. Theod. Distel.*

* *Dr. F. Scheurleer*, Catalogus der Muziekbibliotheek van . . . 's Gravenhage, 1893. Gedrukt 120 Exemplaren, niet in den Handel. Gr. 8°, 567 S. Schon im Jahre 1885 gab der Besitzer obiger bedeutenden Musikbibliothek ein Verzeichnis derselben heraus. Nicht unbedeutende Ankäufe veranlassten denselben eine neue Auflage herzustellen. Um den Umfang derselben nicht allzuweit auszudehnen, sind neuere unbedeutende Werke fortgelassen, so dass nur die Besitzer beider Ausgaben — deren es bei der kleinen Auflage nur wenige giebt — einen vollständigen Überblick über den Besitzstand der wohl umfangreichsten aller Privatbibliotheken erhalten. Die Anordnung ist nach Forkel's, resp. C. F. Becker's Vorbild ihrer Verzeichnisse der Musikliteratur und der Tonwerke getroffen und zerfällt daher wie dort in unzählige kleine Abteilungen. Die chronologische Ordnung ist nur zum Teil in jeder Abteilung maßgebend gewesen. Man nennt dies einen wissenschaftlichen Katalog. Die Ansichten darüber sind sehr geteilt und die Neuzeit hat der alphabetischen Ordnung den Vorzug gegeben, mit den Abteilungen: Manuscripte, Schriften und Kompositionen im Druck. Im vorliegenden Kataloge umfassen die Schriften 267 Seiten, dann folgen Volks- und Gesellschaftslieder, teils mit Musik, Seite 268—345, geordnet nach den Ländern, darunter auch Joh. Ott's 115 guter neuer Liedlein mit 4—6 Stimmen (neue Ausgabe), Rist's Neuer deutscher Parnass etc. Darauf folgen S. 346—348 Kinderlieder, S. 350—386 Kirchenmusik, geteilt in die verschiedenen Religionssekten, teils römische Choralbücher, teils vielstimmige Kunstwerke. Von Seite 388—398 folgen „stichtelijke Liederen", d. h. geistliche Lieder, kurzweg das Kirchenlied, doch haben sich auch Kunstgesänge eingeschlichen, wie Hammerschmidt's Musical. Gespräche, seine Fest-, Buß- und Danck-Lieder, *Fabricius'* geistl. Arien, Dialogen und Concerten, *Briegel's* Trostquelle u. a. Von 432—436 folgen weltliche einstimmige und mehrstimmige Gesänge, Arien u. a., darunter einige aus älterer Zeit, wie Lassus, Scandellus, Mancini, Gastoldi, doch ist keins der Letzteren komplet. Diesen schließt sich von S. 442—451 die Instrumentalmusik an, zersplittert in Abteilungen für die verschiedenen Instrumente, dann in Kammermusik und endlich in Orchestermusik. Von einer chronologischen Ordnung ist hier nicht mehr die Rede, denn auf einen Druck von 1649 folgt Beethoven und dann Cazzati von 1657; hier springt der Verfasser zur alphabetischen Ordnung über. Die letzten 43 Seiten sind dem Oratorium, der Kantate, der Oper, neueren Sammelwerken älterer Meister, Textbüchern und den neuesten Ankäufen, die wieder in 23 Abteilungen zerfallen, gewidmet. Den Schluss bildet ein gut angefertigtes Register, welches nicht nur den Autornamen nach der bekannten bequemen Manier verzeichnet, sondern auch kurz den Titel des Werkes nebst der Seitenzahl angiebt. Die Bibliothek umfasst alle Zeiten seit die Druckkunst erfunden ist, Manuskripte dagegen sind nur sehr spärlich vertreten. Die Titelwiedergabe ist bei den ältesten Drucken vollständig, bei denen des 16. Jahrh. bis zur Neuzeit abgekürzt, ohne Verleger und irgend welche Angaben, was bei Sammelwerken sehr erwünscht wäre, soweit sie nicht schon anderweit beschrieben sind. Wie reichhaltig und einzig in ihrer Art die Bibliothek ist, beweist schon der Einblick in einige Abteilungen. So zählt der Katalog unter der Rubrik „Almanache" 5 belgische Drucke, 22 deutsche, 3 englische, 63 französische, 13 niederländische und 1 spanisches Werke auf. Unter Wörterbücher (Lexika): 1 amerikanisches, 1 belgisches, 18 deutsche, 6 englische, 18 französische

(merkwürdigerweise fehlt Fetis' Biographie, doch finde ich ihn dann unter der Rubrik „Lebensbeschreibungen", während die beiden Gerber unter obiger Rubrik stehen), 3 italienische, 5 niederländische und ein spanisches. Einen ganz besonderen Wert erhält der Katalog durch die zahlreichen Facsimile von alten Titelblättern und einzelnen Seiten aus theoretischen und praktischen Werken. Sehr sinnreich ist das Anagramm des Herrn Besitzers in den Noten: d f es dargestellt.

* *Georg Thouret*, Dr. phil. und Oberlehrer, Katalog der Musikaliensammlung auf der Kgl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin. Verfasst und erläutert von . . . Leipzig 1895, Breitkopf & Haertel. Gr. 8°. VIII u. 356 S. Pr. 8 M. Sehr erfreulich ist die immer mehr um sich greifende Erkenntnis, dass die Bibliographie die beste Lehrmeisterin zur Erforschung der Geschichte ist und jedes neue Jahr bringt uns nicht nur einen, sondern mehrere Kataloge von bedeutenden Bibliotheken, von denen einige kaum dem Namen nach bekannt waren. Der vorliegende Katalog ist wieder in 8 Rubriken gebracht: Allgemeines, alphabetisch geordnet, enthält Gesangs- und Instrumentalmusik. Die Handschrift herrscht vor, 244 S. Darauf folgen Gelegenheitskompositionen zur Feier der Feste des preufsischen Königshauses, teils von den Fürsten selbst komponiert, teils von Musikern. Diesen folgen Sammelwerke, Volkslieder und Tänze in wildem Durcheinander. Darauf „Unerforschtes". Der Musikgelehrte würde es mit Anonymi bezeichnen. Es sind Opern, Arien und Instrumentalmusik im Ms. Hierauf folgen Doubletten nach den Komponisten alphabetisch geordnet. Richtiger konnten sie schon in der 1. Abteilung bezeichnet sein. Dann gedruckte Textbücher, Schriften über Musik, Kataloge, Akten und Briefe, Militärmusik. Autographe sind unter den Hds. zahlreich vertreten. Die Titel sind in abgekürzter Form wiedergegeben, doch genügen sie. Bei Drucken ist der Verleger nicht vergessen, eine sehr dankenswerte Aufmerksamkeit. Doch herrscht keine Gleichmäfsigkeit. Bei zahlreichen Werken bleibt man völlig im Ungewissen, ob es ein Druck oder Ms. ist. Ich greife nur einige Nrn. zum Beweise heraus: Nr. 878, 970, 1165, 1167, 1240, 1263, 1273—75 etc. etc. Doch ein Vorzug muss noch erwähnt werden und das sind die genauen Angaben des Inhaltes jedes Sammelbandes oder Sammelwerkes unter dem betreffenden Autor, kurz mit Hinweis verzeichnet. Der Bestand der 6836 Nrn. umfassenden Bibliothek, exclusive der Militärmusik, beschränkt sich fast durchweg auf das 18. Jh. und nur wenige Werke gehören dem 19. an. Die ältere Musik muss wohl an die Kgl. Bibliotkek abgegeben worden sein.

* Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW., Bernburgerstr. 14. Katalog 114, enthaltend Bücher und Musikalien, 235 Nrn., dabei Opern aus dem 18. Jh. in englischem Drucke, Seltenheiten von Kammermusik, von theoretischen Arbeiten und Werke neueren Datums.

* *W. P. van Stockum* & fils à La Haye, Catalogue des livres anciens et modernes 992 Nrn. Enthält Opern, Werke übers Theater, den Gesang und Tanz, nebst einer Abteilung „niederländische Musik".

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 26.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Totenliste des Jahres 1894

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

(Schluss.)

Czarteriska, Fürstin **Marceline**, geb. Fürstin Radziwill, Pianistin, Freundin und Schülerin Chopin's, st. 8. Juni in Krakau, 77 Jahr alt. Ménestrel 223. Wbl. 345.

Czibulka, Alphons, österr. Armeekapellmeister, Operetten-Komponist, st. 27. Okt. in Wien, geb. 14. Mai 1842 zu Szepes-Várallya (Ungarn). K. u. Musz. 266.

Diem, Joseph, Violoncell-Virtuos, st. 1. Jan. in Konstanz, geb. 10. Dec. 1836 in Kellmünz bei Memmingen. Lessm. 43. Wbl. 32.

Diener, Robert, ehemaliger Hofmusiker am Theater in Stuttgart, st. das. 27. Juli, geb. 15. Dec. 1840 zu Ronneburg. Bühgen. 307.

Doperé, Gustave, Pianofortefabrikant in Brüssel, st. das. im Juli, 48 Jahr alt. Mus. u. Instrumenten Ztg. 767.

Doppler, Ilka, Mezzosopranistin am Königl. Theater zu Pest, st. das. 15. Juli. Ludw. 341.

Dorigo, Luigi, Komp. und Dirigent in Nizza, st. das. Ende des Jahres, geb. 1814 in Verona. Ricordi 821.

Dreaper, George H., Teilhaber der Pianofortefabrik W. H. und George H. Dreaper in Liverpool, st. 24. Aug., 55 Jahr alt. M. Tim. 696.

Dumestre, Joseph, langjähriger Barytonist an der grofsen Oper in Paris, st. das. 19. Mai, 58 Jahr alt. Ménestrel 160.

Eichelberg, Oskar, Königl. Kammermusiker und Direktor eines seinen

Namen tragenden Konservatoriums in Berlin, st. das. 30. Aug., 43 Jahr alt. Lessm. 470.

Elbel, Victor Florentin, Komponist und städtischer Musikdirektor in Nizza, st. das. 1. April, geb. 8. Jan. 1817 zu Strafsburg. Nekr. Ménestrel 128. Ricordi 272.

Erminger, H. von, Direktor der Societé royale d'harmonie in Diest, st. das. 17. Mai. Lessm. 363.

Evans, John, Pianist und Organist in Liverpool, st. das. im Jan., 66 Jahr alt. M. Tim. 100.

Faciani, Nicolo, Pianist und Musiklehrer in Sturla (Genua), st. das. durch Selbstmord, 28 Jahr alt. Ménestrel 40.

Fahrbach, Philipp, Komponist und früherer Militärkapellmeister in Wien, st. das. 15. Febr., geb. 1843 zu Wien. Ricordi 127. Wbl. 125.

Faifst, Prof. Dr. Immanuel, Orgel-Virtuos und Direktor des Konservatoriums in Stuttgart, st. das. 5. Juni, geb. 13. Okt. 1823 zu Esslingen. Nekr. N. Z. f. M. 295 und Sängerhalle, Lpz. 1894 p. 263.

Fasso, Carlo, Komponist und Dirigent in Turin, st. das. 9. April, geb. 7. März 1841 zu Agnona bei Novara. Ricordi 240. Lessm. 363.

Fedeli, Domenico, Orgelbauer in Foligno, st. das. 3. Febr., 83 Jahr alt. Sig. 299.

Ferrari, Pio, Harmonie-Prof. am Königl. Musik-Institut zu Parma, st. das. Ménestrel 288.

Fischer, Paul, Ratsbibliothekar, Gesanglehrer und Kantor an der St. Johanniskirche zu Zittau, st. das. 12. März, geb. 7. Dec. 1834 in Zwickau. Nkr. Wbl. 180.

Förster, Rudolph, Tanzkomponist, st. 23. Dec. in Schöneberg bei Berlin. Lessm. 1895, 15.

Ford, John T., Theater-Unternehmer in Baltimore, st. das. 14. März. Ludw. 157.

Fourche-Madier, Emilie, geb. **Fourche**, Sängerin an der grofsen Oper zu Paris, st. im Herbst auf einer amerikanischen Tournée in New Jersey. Guide 748.

Fournel, Victor, Musikkritiker in Paris, st. im Juli in Bagnoles-de-l'Orne, 65 Jahr alt. Ménestrel 223.

Frankl-Joël, Gabriele, k. k. Kammer-Virtuosin, Pianistin, st. 27. Aug. in Hietzing bei Wien, geb. das. 1853. K. u. Musz. 216. Wbl. 443.

Fredérix, Gustave, Musikkritiker, st. 25. Aug. in Brüssel, geb. 1834 in Lüttich. Guide 657.

Freemantle, George, Organist und Direktor der Blindenschule in Manchester, st. das. Ende Mai. M. T. 484.

Fricke, August, pensionierter Königl. Kammersänger in Berlin, st. das. 27. Juni, geb. 24. März 1829 zu Braunschweig. Lessm. 402. Nekr. Bühgen. 214.

Fritsch, Karl, recte Herzmansky, Mitglied der Wiener Hofkapelle und Direktor der Vöslauer Kurkapelle, st. 29. Dec. in Wien. Lessm. 1895, 32.

Früh, Arnim Leberecht, Komponist und Königl. Musikdirektor in Nordhausen, st. das. 8. Jan., geb. 15. Sept. 1820 zu Mühlhausen. Wbl. 48. Lessm. 43.

Funger, Max (blind), Hofpianist in Altenburg, st. das. 15. Juni, 46 Jahr alt. Wbl. 331. Lessm. 363.

Funk, Therese Andrejewna, ehemalige Musiklehrerin am Smolna Institut in Petersburg, st. das. 9. Febr., geb. 1825. Ludw. 123.

Galliera, Cesare, ein durch seine Erfolge auch in Deutschland bekannter Gesanglehrer und Komponist, st. 24. Aug. in Salò am Gardasee, geb. 1825 in Cremona. Ménestrel 288.

Gayler, siehe Packard.

Geidenberger, Georg, Musikdirektor in Athen, st. das. Lessm. 578.

Gelli, Ettore, Komponist und Gesanglehrer, st. im Sept. in Nizza. Ricordi 671. Ménestrel 320. Lessm. 595.

Gerber, Karl, Konzertmeister am Mozarteum in Salzburg, st. 9. Okt. in Maxglan bei Salzburg. Wbl. 556. Lessm. 609.

Gilchrist, James, Violinbauer (der schottische Stradivari), st. im April in Glasgow, 62 Jahr alt. Leipziger Illustr. Ztg. Nr. 2656, p. 558.

Geethals, Baronin, geb. **Engler**, Pianistin, deren Haus der Sammelpunkt aller Kunstgrößen war, st. am 4. Jan. in Brüssel, 79 Jahr alt. Guide 67.

del Grande, Gertrude, Prima Donna in Mailand, st. das. 8. Aug. M. Tim. 625.

Grebner, Felix, Solo-Violoncellist am Stadttheater zu Königsberg, st. das. 30. Dec., 34 Jahr alt. Wbl. 1895, 32.

Greenwood, James, Organist und Komponist in Bristol, st. das. im Juni, 57 Jahr alt. M. Tim. 484.

Gounten, Edward, Organist an der Kathedrale zu Chester, st. am 4. Mai zu Birkenhead. M. Tim. 415.

Gunz, Prof. Dr. **Gustav**, Königl. Kammersänger, Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M., st. das. am 11. Dez.,

geb. 26. Jan. 1831 in Gaunersdorf in Nieder-Österr. Frankfurter Ztg.

Haberkorn, Emil, Konzertmeister in New York, geborener Skandinavier, st. 43 Jahr alt in Los Angeles in Kalifornien. Lessm. 363.

Handrock, Julius, Komponist und Klavierpädagoge, st. 5. Jan. in Halle, geb. 22. Juni 1830 in Naumburg. Nekr. N. Z. f. M. 25.

Hankinson, Frederica, Musiklehrerin und Vorsteherin einer Konzertschule, st. 19. Dec. in Rock Ferry (Engl.) M. Tim. 1895, 52.

Heberlein, Ch. August, Musikinstrumentenfabrikant in Markneukirchen i. S. st. das. 21. Juli, 75 Jahr alt. Musik-Instr. Ztg. 767.

— **Herold Imanuel**, Instrumentenmacher in Markneukirchen, st. das. 26. Juli, 47 Jahr alt. Musik-Instr. Ztg. 767.

Hegyesi, (auf deutsch: Spitzer) **Louis**, Violoncell-Virtuose und Lehrer am Konservatorium zu Köln, st. das. 27. Febr., geb. 3. Nov. 1853 zu Arpad in Ungarn. Wbl. 155. Sig. 344.

Heim, Johann, Kapellmeister, früher Kontrabass-Virtuose, st. in seiner Vaterstadt Gottesgab bei Karlsbad 12. April, geb. 1. Mai 1819. Deutsche Musiker Ztg. 198.

Heinrich IV., Fürst zu Reufs-Köstritz, Komponist und Kunstmäcen, Vater des Komponisten Prinz Heinrich XXIV. zu Reufs, st. 25. Juli zu Ernstbrunn bei Wien, geb. 26. April 1821. Ludw. 361.

Herlitz, Otto, Herzogl. Musikalien-Inspektor, vor dem Violoncell-Virtuose, st. 14. Dec. in Dessau, geb. 15. Nov. 1835 in Meuselwitz bei Altenburg. Bühgen. 1895, 4.

Helmholtz, Prof. Dr. **Hermann**, Physiologe, durch sein Werk: die Lehre von den Tonempfindungen in der Musikwelt bekannt, st. 8. Sept. in Charlottenburg bei Berlin, geb. 31. Aug. 1821 in Potsdam. Wbl. 461.

Herrmann, Karl, Kammer-Virtuos, Fagottist der Hofkapelle in Stuttgart, st. das. 12. Nov., geb. 1831 zu Ludwigsburg. Wbl. 598.

Hieber, Karl, Königl. Kammermusiker, Bratschist in München, st. das. 25. Juni, 54 Jahr alt. N. Z. f. M. 332. Lessm. 456.

Hills, William, Komponist und Musiklehrer in Stortford, st. das. 5. Juni, 81 Jahr alt. M. Tim. 484.

Homeyer, Joseph M., Komponist und langjähriger Organist an der Probsteikirche zu Duderstadt in Hannover, st. das. 5. Okt., geb. 1814 zu Kreuzeber. Wbl. 526. Lessm. 578.

Howe, Henry, während 35 Jahren Musikkritiker des Musical World in London, st. das. im Juni. Ménestrel 200. Wbl. 345.

Hübsch, Eduard A., Violin-Virtuos und Dirigent am National-Theater zu

Bukarest, st. 21. Juli, 63 Jahr alt, zu Sinaia in Rumänien. Ménestrel 328. Lessm. 595.

Hunt, William Henry, Komponist und Dr. der Musik an der Universität zu London, st. das. 6. Dec., 43 Jahr alt. M. Tim. 1875, 52.

Jachmann-Wagner, Johanna, dramatische Sängerin, Nichte Rich. Wagner's, st. 16. Okt. in Würzburg, geb. 13. Okt. 1828 zu Hannover. Lessm. 578. Wbl. 540.

Jarecki, Benjamin, Pianist, st. im Denver (Columbia), 27 Jahr alt. Wochbd. 612. Sig. 1064.

John, David, Musiklehrer in Trecynon (Aberdare), st. das. 12. Jan. M. Tim. 101.

Kafka, Richard, Opernsänger in Berlin, st. 26. Sept. in Friedrichshagen bei Berlin, 47 Jahr alt. Lessm. 578.

Kaschperoff, Vladimir, Gesangsprofessor am Konservatorium zu Moskau, Opernkomponist und Musikschriftsteller, st. 67 Jahr alt in Moskau. Ménestrel 248.

Kaskel, Freiherr Felix von, einer der hochherzigsten Kunstförderer Dresdens, Vater des Opernkomponisten Karl K., st. im Juni das. Lessm. 363. Ludw. 280.

Kirk, John, Organist in Sheffield, st. das. im Jan., 48 Jahr alt. Wbl. 113.

Klein, Max, bekannter englischer Geiger, st. 14. Okt. in Caïro, 46 Jahr alt. M. Tim. 767. Wbl. 540.

Kleinmichel, Friedrich Heinrich Hermann, Musikdirektor am Stadttheater in Hamburg, st. das. 29. Mai, geb. 26. Mai 1817. Lessm. 363. Bühgen. 190.

Knaak, Wilhelm, Opernsänger in Wien, st. das. 29. Okt., 65 Jahr alt. M. Tim. 841.

Knecht, Franz, früherer Solo-Violoncellist der russischen Hofkapelle, st. 12. Nov. in Wiesbaden, 78 Jahr alt. Sig. 1064.

Koch, Ernst, Königl. Prof. und Fürstl. Sondershauser Hofkammersänger, Verfasser eines Studienwerkes für Gesang, st. 18. Jan. in Stuttgart, 75 Jahr alt. Wbl. 87.

Köstlin, Karl Reinhold, Prof. der Ästhetik, bekannt durch seine Schrift über Wagner's Nibelungen, st. 12. April in Tübingen, geb. 28. Sept. 1819 in Urach (Württembg.). Lessm. 243. Wbl. 219.

Kohn-Speyer, Antonie, als Tochter des Kapellmeister Labitzky's, viele Jahre Opernsängerin am Stadttheater zu Frankfurt a. M., st. 1. Aug. in Königstein im Taunus. Lessm. 456. Sig. 649.

Krakauer, Alexander, Liederkomponist, st. 18. Juni auf der Reise am Bahnhofe in Graz, geb. 24. Dec. 1866 in Komorn. Lessm. 363. Ludw. 291. Wbl. 331.

Kugler, Friedrich, früherer Musik- und Chordirektor, Opern- und Liedersänger, st. 5. Nov. in Darmstadt, geb. 1818 in Wien. Bühgen. 426.

Kurriz, Joseph, ungarischer Musiker, st. 27. Okt. in New-York. M. Tim. 841.

Lafarge, Madame, Gesanglehrerin in Paris, st. das. im Febr. Ménestrel 48.

Lacombe, Ernest, Musikverleger in Paris, st. das. 20. Aug. M. Tim. 625.

Lamberti, Giuseppe, Komponist, st. im April zu Turin, 74 Jahr alt. Ricordi 272. Ménestrel 144. Wbl. 259.

Lamothe, Georges, Komponist und Organist, st. 15. Okt. in Courbevoie bei Paris, 52 Jahr alt. Ménestrel 336.

Landau, Leopold, Operntenor am Stadttheater zu Hamburg, st. das. 9. Mai, geb. 1841 in Prag. Lessm. 363. Bühgen. 150.

Langevara, Leopold, Chordirektor bei den Paulinern in Wien, Komponist geistlicher Musik, st. das. im Juni, geb. ebenda 1831. Lessm. 402. Sig. 602.

de Lauzières-Thémines, Achille, Operntextdichter und viele Jahre Musikberichterstatter der Zeitung „la Patrie" u. a., st. im März in Paris, 76 Jahr alt. Guide 258. Ricordi 160.

Le Corbeiller, Charles, Pianist und Komponist, st. in Paris, 73 Jahr alt. Ménestrel 352.

Lekeu, Guillaume, Violonist und Komponist, st. in Angers 21. Jan., geb. 20. Jan. 1870 zu Heusy-lez-Verviers. Guide 437.

Leleng, Gustave, Direktor des Konservatoriums St. Cécile zu Bordeaux, st. das. 24 Dec., geb. zu Lille. Ménestrel 415.

Leroux, Félix, ehemaliger Musikmeister, Komponist, st. in Paris im Jan. Ménestrel 32.

Levey, William Charles, Kapellmeister und Operettenkomponist, st. 18. Aug. in London, geb. 1837 in Dublin. M. Tim. 626.

Lewandowski, Louis, Prof., Königl. Musikdirektor, Komponist und Leiter des Synagogen-Chores in Berlin, st. das. 3. Febr., geb. 3. April 1823 zu Wreschen in Posen. Lessm. 87.

Lissmann, Ernst Friedrich, Barytonist am Stadttheater zu Hamburg, st. das. 5. Jan., geb. 26. Mai 1847 zu Berlin. Lessm. 43. Bühgen. 12.

Lucca, Giovannina, (verwitwete) Musikverlegerin in Mailand, welche sich die gröfsten Verdienste um die Einführung R. Wagner's in Italien erworben, st. 19. Aug. in Cernobbio am Comer See, geb. 1814. Ricordi 543. Ménestrel 672. Lessm. 456.

Lunn, Henry C., Musikschriftsteller und Pianoforte-Professor an der Royal Academy in London, st. das. 77 Jahr alt. Wbl. 87.

Luzi, Luigi Maria, Komponist und Musiklehrer in Neapel, st. das. im Nov., 63 Jahr alt. Ricordi 736. Ménestrel 352.

Luziani-Hervi, Gemma, Pianistin und Lehrerin am National-Institut in Buenos-Ayres, st. das. 19. April. Ricordi 317. M. Tim. 416.

Maier, Amanda, siehe Röntgen.

Mancinelli, Marino, Musikdirektor und Impressario in Rio de Janeiro, endete das. durch Selbstmord am 4. Sept., geb. 1842 zu Orvieto. Ménestrel 288. Sig. 714.

Manck, Hermann, Opernsänger am Stadttheater zu Bremen, st. das. 15. Juni; geb. 1829 zu Döbeln in Sachsen. Lessm. 363.

Mapleson, siehe Schirmer.

Maroni-Biroldi, Eugenio, Orgelbauer, st. in Varese in Oberitalien. Lessm. 595.

Masciteli, Luigi, Musikgelehrter und Komponist, st. in Neapel im Nov. Lessm. 1895, 15.

Masi, Enrico, Ministerialsekretär in Rom, früher Mitglied des Florentiner Quartetts, st. in Rom im Mai, 48 Jahr alt. Ménestrel 192. Wbl. 331.

Massa, Nicolo, Opernkomponist, st. 24. Jan. in Genua, geb. 1854 in Calice Ligure. Ricordi 62. Ménestrel 40. Lessm. 104.

Masutto, Giovanni, Prof. am Inst. musicale in Treviso, Verfasser des Dizionario biografiche di musica italiano del secolo XIX., st. 30. Jan. in Venedig. Ménestrel 48. Lessm. 146.

Maurin, Jean Pierre, Violin-Virtuose, Prof. am Konservatorium zu Paris, st. das. 16. März, geb. 14. Febr. 1822 in Avignon. Ménestrel 88.

Mayeur, Louis, erster Klarinettist an der grofsen Oper zu Paris, Komponist und später Militärkapellmeister, st. im Sept. zu Cannes, 56 Jahr alt. Ménestrel 304.

Maynard, siehe Beale.

Medori, Angelo, Komponist, Kapellmeister an der Kathedrale zu Viterbo, st. das. im Jan., 53 Jahr alt. Ménestrel 40 und 48.

Menia, Domenico, Dr. jur., Bassbuffo in Vicenza, st. das. im Juni. Ménestrel 208.

Mertel, Georg, Königl. Musikdirektor in Erfurt, st. das. 16. Nov., 64 Jahr alt. Wbl. 627. Lessm. 680.

Meyer, Jenny, Konzertsängerin und Leiterin des Stern'schen Konservatoriums in Berlin, st. das. 17. Juli, geb. ebenda 26. März 1834. Nekr. Ludw. 337.

Miller, W. M., Vorsteher und Lehrer an der Musikschule zu Glasgow, st. das. 3. Febr. M. Tim. 175.

Misquith, Roland Vincent, Chef der Musikalien-Handlung gleichen Namens in Madras, vor Jahren Organist und Chormeister in Bangalore, st. 28. Okt. in Singapore. M. Tim. 841.

Montariol, S., Operntenor in Paris, st. im Juli in Angoulême, 35 Jahr alt. Ménestrel 240.

Müller, Karl, Professor und Leiter der Museumskonzerte und des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M., st. das. 19. Juli, geb. 21. Okt. 1818 zu Weifsensee bei Erfurt. Nekr. Ludw. 341.

Naht, Stella, Pianistin, st. 29. Mai in Schöneberg-Berlin. Lessm. 337.

Neumann, August, früher Opernsänger in Berlin, st. 24. Nov. in Sondershausen, 70 Jahr alt. Bühgen. 355.

Nichols, Warren. Organist in Baltimore, st. das. 30 Jahr alt. Wbl. 403.

Nunn, Elizabeth Annie, Komponistin von kirchlichen Gesangwerken, st. 7. Jan. in Fallowfield bei Manchester, 33 Jahr alt. M. Tim. 101.

Oesterle, Otto, Flöten-Virtuose, st. im Sommer in New York, geb. 22. Nov. 1861. Nekr. Ludw. 380.

Oppel, Hans, Prof. am Blindenerziehungs-Institut in Wien, Musiker von Ruf, st. das. 2. Nov., geb. 21. Febr. 1849 zu Eisgarn in Österr. Leipz. Illustr. Ztg. Nr. 2681.

Osborne, Madame, Konzertsängerin, st. im Sommer zu Brooklyn, 33 Jahr alt. Ménestrel 288.

d'Osmoy, Graf, Herausgeber einer Sammlung von Liedern, st. Ende des Jahres in Evreux. Lessm. 1895, 15.

Oudin, Eugen, Opernbaryton, st. 4. Nov. in London, geb. 1858 in New York. M. Tim. 841.

Owen, Philipp Cunliffe, Musikdirektor in Lowestoff (England), st. das. Lessm. 217.

Pabst, Karl Theodor, Königl. Kammermusiker in Berlin, st. das. 11. Febr. Lessm. 146. Sig. 249.

Packard, Frau, unter ihrem Mädchennamen **Julia Gayler**, Prima Donna der Carlo Rosa-Gesellschaft, st. im April in Brooklyn, 42 Jahr alt. Ménestrel 168.

Painparé, Hubert, Komponist und Organist in Thuin (Belgien), st. das. im Juni. Guide 515.

Parry, Haydn, Komponist und Prof. an der Guildhall School of Music in London, st. das. 29. März in Hampstead, 30 Jahr alt. M. Tim. 342.

Patey, Jane, geb. **Whyteck**, Konzert- und Oratoriumsängerin, st. 27. Febr. in Sheffield, geb. 1842 in London. Ménestrel 72.

Paulay, Eduard, Textübersetzer und Direktor des ungarischen Nationaltheaters in Pesth, st. das. 12. März, 58 Jahr alt. Sig. 361.

Pavarino, Domenico, Musikprofessor, st. im Herbst in New York. Ménestrel 304.

Penco, Rosina, Opernsängerin, st. am 5. Nov. im Apeninenbade Bagni di Porretta, geb. 1824 zu Mailand. Ricordi 720.

Penna, Katharine, Bühnensängerin in London, st. das. 6. Juni. M. Tim. 554.

Perello, Luigi, Orgelbauer in Palermo, st. das. im Sommer. Ménestrel 288.

Petersen, Magnus, Organist und Chormeister an der St. John's Kirche zu Wellington, st. das. 30. Juni. M. Tim. 696.

Pettit, Thomas, Prof. an der Guildhall School of Music in London, st. das. 5. Juli, 43 Jahr alt. M. Tim. 554.

Philbert, Charles, franz. Generalkonsul in den Niederlanden, bekannt durch seine Schriften über Akustik und Orgelbau, st. 66 Jahre alt in seiner Geburtsstadt Avranches in Frankreich. Ménestrel 216.

Pielke, Karl, pensionierter herzogl. Anhaltischer Kammersänger, st. 15. Jan. in Jena, 78 Jahr alt. Wbl. 61. Sig. 168.

Pierné, Jean Baptiste Eugène, Gesangsprofessor am Konservatorium zu Metz, st. 73 Jahr alt 7. Sept. in Petitou (Lot et Garonne). Menestrel 304.

Pinard, Alice, Komponistin, endete durch Selbstmord in Nancy. Lessm. 218.

Pedhorsky, Ferdinand, Opernsänger in Prag, st. 24. Sept. in Wien, 58 Jahr alt. K. u. Musz. 242.

Pegna, Giovanni, bedeutendster Choreograph Italiens, st. 2. Sept. in Montebello bei Pavia, 50 Jahre alt. Sig. 745.

Praeger, Musiklehrer in Liverpool, st. im April in Warrington. M. Tim. 342.

Praym, Alexander, Opernteuor in Paris, ertrank in der Schelde bei Antwerpen am 9. Aug., geb. 1868 in Antwerpen, Ludw. 371. Lessm. 470.

Pucci, Severio, Flötist und Gesangsprofessor am Liceo Benedetto Marcello zu Venedig, st. das. 16. März, 57 Jahr alt. Ricordi 191. N. Z. f. M. 226.

Puccio, Giuseppe, Komponist und Gesangprofessor, st. in Rio Janeiro im August. Ménestrel 304.

Radziwill, siehe Czartoriska.

Ragghianti, Ippolito, Komponist und Violinist, st. Ende Nov. in seiner Vaterstadt Viareggio bei Pisa, 27 Jahr alt. Ricordi 752. Nekr. Guide 965.

de Recy, René Bassy, Jurist und Musikschriftsteller, st. Mitte Nov. in Paris. Wbl. 598. Lessm. 681.

Reiche, August, Kammermusiker am Hoftheater zu Hannover, st. das. 16. Sept., geb. 1828 in Seehausen. Bühgen. 307.

Ridgway, Joseph, Prof. der Musik, st. 21. Aug. in Bitterne bei Southampton, 38 Jahr alt. M. Tim. 695.

Rönisch, Karl, Kommerzienrat, Gründer und Besitzer der gleichnamigen Pianofortefabrik, st. 21. Juli zu Blasewitz bei Dresden, geb. 1814 in Goldberg (Schles.). Wbl. 387.

Röntgen, Amanda, geb. Maier, Komponistin und Violinistin, st. 15 Juli in Amsterdam. Wbl. 331.

Requet, siehe Thoinan.

Rosenhain, Jacques, Komponist, st. 21. März in Baden-Baden, geb. 2. Dec. 1813 zu Mannheim. Ménestrel 96. Lessm. 218. Wbl. 170.

Rubinstein, Anton, Komponist und Klavier-Virtuose, st. 20. Nov. in Peterhof bei Petersburg, geb. 28. Nov. 1829 (nach Mitteilung in seinen Erinnerungen) in Wechwotynez, unweit Jassy. Wbl. 612.

Saint-Etienne, Mlle. Flavie, Librettistin und Klavierlehrerin, st. 5. Okt. in Paris. Ménestrel 320.

Saintis, Armand, Männergesang-Komponist, st. im März zu Montauban, woselbst er 1820 geb. Ménestrel 128. Lessm. 255.

de Saila, N. W. Benjamin, Musikprofessor in London, st. das. 28. April, 77 Jahr alt. Lessm. 363.

Samberti, Giuseppe, Komponist, st. in Turin, 64 Jahr alt. Lessm. 363.

Sax, Antoine Joseph Adolphe, Instrumentenmacher und Erfinder einer Gruppe von Blechblasinstrumenten, st. im Febr. in Paris, geb. 6. Nov. 1814 zu Dinant an der Maas. Ménestrel 48.

Schepley, Madame Sutton, Kontraltistin in Brixton, st. das. 12. Juli, 33 Jahr alt. M. Tim. 554.

Schirmer-Mapleson, Laura, Prima Donna, st. 13. Jan. in New York; geb. das. 1862. Ménestrel 72.

Schott, Pierre, Chef der Musikalien-Handlung P. Schott & Cie. in Paris, Pianist und Komponist, st. in Paris 20. Sept., 38 Jahr alt. Lessm. 521.

Schreiner, Adolph, Hofmusiker und bekannter Arrangeur in Neu-Strelitz, st. das. 19. Febr., geb. 10. Mai 1841 in Plauen. Deutsche Musiker-Ztg. 88. Bühgen. 61.

Schubert, Fréderic, Grofsneffe von Franz Schubert, Kapellmeister an der Kirche St. Pierre du Gros-Caillou zu Paris, st. das im Dec., 48 Jahr alt. Guide 1063.

Schucht, Dr. **Johann**, Komponist, Musikschriftsteller und seit 1868 Redaktionsmitglied der N. Z. f. M. in Leipzig, st. das. 30. März, geb. 17. Nov. 1822 zu Holzthaleben in Thüringen. N. Z. f. M. 153.

Schultz, **Karl**, Kapellmeister in Pirmasens, st. das. 20. April. Deutsche Musiker-Ztg. 198.

Seifert, **Franz**, Komponist und Chormeister in St. Andrä-Wördern bei Wien, st. das. 17. April, geb. 26. Febr. 1857. K. u. Musz. 120.

Serasi, **Ferdinande**, Orgelbauer in Bergamo, st. das. im Sommer, 39 Jahr alt. Ménestrel 288.

Sisco, **Giannini**, Opernbaritonist, st. im Mai in Pernambuco (Brasilien). Ménestrel 184.

Siveri, **Ernst Camille**, Violin-Virtuose, st. 18. Febr. in Genua, geb. das. 25. Okt. 1815. Nekr. Ricordi 118, 127. 137. Guide 210.

Sjeteff, **I. Joseph**. Operntenorist, später Theaterdirektor in Kiew, st. das. 8. Jan. Geb. in Ungarn, mit Namen Setthofer. Wbl. 87. Sig. 168.

Soldan, **Sigmund**, Hofmusikalienhändler in Nürnberg, st. das. 18. März, 61 Jahr alt. Leipzig. Illustr. Ztg. 2648.

de Solla, **F. W. Benjamin**, Musikprofessor in London, st. das. 28. April, 77 Jahr alt. M. Tim. 416.

Spadetta, **Almeride**, Verfasser zahlreicher Opernlibretti, st. in Neapel. Sig. 602.

Spinney, **Walter**, Komponist zahlreicher Anthems, Organist an der Parish Church in Lamington, st. das. 21. Juni, 41 Jahr alt. M. Tim. 554.

Spitta, **Philipp**, Universitätsprofessor für Musikgeschichte, Bachbiograph, geheimer Regierungsrat in Berlin, st. das. 13. April, geb. 27. Dec. 1841 zu Wechold bei Hoya in Hannover. Begann seine Laufbahn als Gymnasial-Lehrer in Sondershausen, gründete 1885 die Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte, die mit seinem Tode einging. Nkr. Lessm. 228. Urteil ibid., Nr. 15 ff.

Steinbrecher, **Friedrich Wilhelm**, Komponist, Gründer der Academy of Music in Cincinnati (Amerika), st. das. im Juli, geb. 1822 in Berlin. Lessm. 495. Ludw. 361.

Stewart, **Robert Prescott**, Komponist, Verfasser einer Händelbiographie und Professor an der Universität in Dublin, st. das. 24. Febr., geb. ebenda 16. Dec. 1825. M. Tim. 245.

Stiller, **Karl**, Organist an der Petrikirche in Leipzig, st. das. 27. Dec., geb. 1837 zu Kaltwasser in Schles. Wbl. 1895, 20.

Tauwitz, **Eduard**, ehemaliger Kapellmeister am Prager Theater und Komponist zahlreicher Männerquartette, st. in Prag 25. Juli, geb.

21. Jan. 1812 in Glatz. K. u. Musz. 193. Lessm. 456. Wbl. 387.

Taylor, William, Organist und Chormeister in London, st. das. 17. Okt. M. Tim. 767.

Testa, Eugenio, Komponist und Kapellmeister an der Kathedrale zu Casale (Italien), st. das. im April. Ricordi 256.

Theinan, Ernest, Pseudonym für **Ernest Roquet**, Musikschriftsteller in Paris, st. das. Ende Mai. Ménestrel 176.

Thems, Franz, ehemaliger Opernsänger am Hoftheater zu München, st. das. 13. Okt., geb. ebenda 8. Okt. 1837. Wbl. 556. Bühgen. 342.

Tilmont, Fanny, geb. **Debas**, Klavier-Virtuosin, st. im Nov. in Schaerbeck in Belgien, geb. 26. Dec. 1835 im Haag. Guide 991.

Travisini, Madame, seit mehr als 30 Jahren Organistin an der Kirche St. Etienne zu Chinon in Frankreich, st. das. 84 Jahr alt, am Anfang des Jahres. Ménestrel 24.

Truzzi, Paolo, Komponist und Pianist, st. im März in Mailand, geb. das. 27. Okt. 1840. Ricordi 160. Ménestrel 96.

Uschmann, August, während 60 Jahren Kantor in Blankenhain, st. 19. Juni in Weimar, 91 Jahr alt. M. Tim. 554.

Vasquez y Gomez, Mariano, Opernkomponist und Kapellmeister in Madrid, st. das. 17. Juni, geb. 3. Febr. 1831. Guide 563. Wbl. 357.

Verbrugghe, Thérese, Gesanglehrerin am Konservatorium zu Lille, st. das. im Febr., 54 Jahr alt. Ménestrel 72.

Vidal, Albert, Königl. Kammermusiker in Berlin, st. das. 1. März, 85 Jahr alt. Ludw. 123. Lessm. 187.

Vignani, Enrico, Violin-Virtuose in Genua, st. das. im März, 58 Jahr alt. Guide 375.

Villena, Giuseppe, Bühnentenor in Mailand, st. das. 4. Juli, geb. 1844 in Spanien. Ménestrel 240.

Vincentini, Maria, Besitzerin einer Musikalien-Handlung in Triest, st. das. 31. Dec. Sig. 1895, 91.

Voigt, Friedrich Wilhelm, Königl. Musikdirektor und Armee-Musik-Inspicient, Komp., st. 22. Febr. in Bernburg, geb. 22. März 1833 in Koblenz. Lessm. 146. Nekr. Leipz. Tagebl. vom 22. März 1894.

Wagner, Johanna, siehe **Jachmann**.

Walter, Alois, Concertmeister am Mozarteum in Salzburg, st. das. 27. April, 62 Jahr alt. K. u. Musz. 120.

Warbeck, Gustav, Königl. Opernsänger in Wiesbaden, st. das. 13. Sept. Todesanzeige.

Weber, . . . Grofsherzogl. Kammermusiker, seit 35 Jahren erster Kontrabassist in Weimar, st. das. im Dec. Lessm. 1895, 15.

Weindl, Gustav, Grofsherzogl. Kammermusiker in Oldenburg, st. 28. Jan. in Pasewalk. Deutsche Musiker-Ztg. 65.

Welterling, Richard, fürstl. Lippe'scher Musikdirektor in Detmold, st. das. 23. Dec. Wbl. 1895, 20.

Wendel, Karl, Grofsherzogl. Musikdirigent in Weimar, st. das. 11. Juni, 58 Jahr alt. Lessm. 363.

Westbrook, Dr. **W. J.**, Komponist und Musikschriftsteller, st. 24. März zu Sydenham. M. Tim. 342.

Whistling, Dr. **Karl W.**, Journalist und Musikschriftsteller, st. 8. April zu Leipzig, 64 Jahr alt. Sig. 459.

Wieprecht, Paul, Königl. Kammermusiker und Lehrer für Oboe an der Hochschule zu Berlin, st. 7. Dec. in Schöneberg bei Berlin, 55 Jahr alt. Nekr. Sig. 1043.

Winkley, Frederick, Organist an der St. Anne's Kirche zu Eastbourne, ertrank in der Ouse am 30. Aug. M. Tim. 695.

Winternitz, Raphael, Chorrepititor und Musiklehrer in Stuttgart, st. das. 29. Juli, 62 Jahr alt. Wbl. 428.

Wright, T. H., Harfenist, Schwiegersohn J. B. Cramer's, st. 21. Mai in London, 88 Jahr alt. M. Tim. 416. Lessm. 363.

Yastrebow, Jean, russ. Generalkonsul, Verfasser eines Buches über serbische Volkslieder, st. im Jan. in Salonichi, 54 Jahr alt. Wbl. 113. Lessm. 87.

Zabalza, Damasa, Komponist, Pianoforte-Virtuose und Lehrer am Konservatorium in Madrid, st. das. 25. Febr., geb. 1835 zu Irurita (Navarra). Ménestrel 96. Lessm. 218.

Zander, Prof. Dr., Stifter der Akademie für Musik in Königsberg in Pr., st. das. 12. Aug. Leipz. illustr. Ztg. Nr. 2668.

Zellner, Leopold Alexander, Regierungsrat, langjähriger Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, Prof. für Harmonielehre am Konservatorium, Musikschriftsteller und Komponist in Wien, st. das. 24. Nov., geb. 23. Sept. 1823 zu Agram. K. u. Musz. 291.

Zeumer, Karl W., Komponist und Dirigent mehrerer Gesangvereine in Genf, st. 25. Mai in Cairo, 50 Jahr alt. Nekrol. Schweiz. Sängerbl. 128. Wbl. 317.

Zinggeler, Anna, einst vortreffliche Concertsängerin, dann erblindet, st. 10. Febr. in Höngg bei Zürich, 68 Jahr alt. Lessm. 187.

Mitteilungen.

* *Arthur Prüfer:* Johan Herman Schein. Habilitationsschrift durch welche mit Zustimmung der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zu seiner Montag den 29. April. Nachmittags 5 Uhr im Bornerianum . . . zu haltenden Probevorlesung, die Aufgaben der modernen Musikgeschichte, ergebenst einladet . . . Leipzig 1895, Breitkopf & Haertel. gr. 8°. XXIV u. 148 S. Der Herr Verfasser ist ein Schüler Spitta's und die vorliegende Arbeit war wohl für die begrabene Vierteljahrsschrift bestimmt. Sie zeichnet sich durch eine aufserordentlich fleifsige Sammlung von dokumentarischen Nachrichten über Schein aus und eine sehr sorgsam ausgeführte Beschreibung seiner Drucke. Über den Wert der einzelnen Werke spricht er hier nur im allgemeinen und verweist auf die von ihm vorbereiteten Werke desselben in deren Einleitung eine kritische Analyse stattfinden soll. Ob der Herr Verfasser beabsichtigt dieselben herauszugeben, wie Spitta selbst einst dazu die Hand bot, oder sie Manuskript bleiben werden, ist eine Frage der Zeit und Umstände. Das äufsere Leben Scheins bietet nur wenig Abwechselung, auch fliefsen die Quellen über ihn zu spärlich, als dass sie dem Verfasser irgend welchen bedeutenden Stoff zuführen. Um nun doch den Raum zu füllen, greift er zu Umschweifen und sagt uns so oft, bis wir es endlich glauben müssen, dass Schein ein grofser Geist, ein hervorragendes Genie, ein Meister ersten Ranges war, den nur ein Seb. Bach überragen konnte. Allerdings sind wir bisher über Schein's Bedeutung als Komponist noch wenig unterrichtet. Mit Ausnahme seiner Choräle ist uns alles Übrige noch fremd und das Wenige was Winterfeld im 2. Bande seines evangel. Kirchengesangs sagt, kann keinen Ersatz bieten für eine ausführliche Darlegung seiner Leistungen. Wir bedauern dies bei Dr. Arth. Prüfer's Buche um so mehr, dass er sich nur an das Äufsere gehalten hat — wenn es auch in seinem Plane lag — da er dadurch seiner sonst so gründlichen Durchforschung des Lebens Schein's ein wesentliches Moment entzieht. Gerade weil ihm das Leben Sch.'s so wenig Material bot, gerade deshalb musste er sich an seine Werke halten. Sein Lehrer Spitta hat in seinem Bach dies vortrefflich zu verwerten verstanden. Hoffentlich holt der Herr Verfasser das Versäumte bald nach und überzeugt uns, dass er Schein nicht zu hoch angepriesen hat.

* *Emil Vogel:* Jahrbuch der Musikbibliothek Peter's für 1894. Erster Jahrgang. Herausgegeben von . . . Lpz. 1895. C. F. Peters. 8°. 115 S. Bekanntlich erwarb der Besitzer der Peterschen Musikhandlung in Leipzig die in Konkurs begriffene Musiksammlung des jungen Herrn Dörffel's. Für Leipzig war dies eine sehr wertvolle und dankenswerte That, denn es war die einzige Sammlung, die den jungen Musikbeflissenen Leipzigs Gelegenheit gab ältere Bücher und Partituren kennen zu lernen und zu Hause zu studieren. Um diesen schon ansehnlichen Stamm weiter auszubilden und die Bibliothek öffentlich nutzbar zu machen, stellte Herr Max Abraham, der Besitzer der Peterschen Musikhandlung, den Musikgelehrten Dr. *Emil Vogel* als Bibliothekar an und verpflichtete ihn die Bibliothek nach Kräften zu vergrölsern. Wer heut die Tasche voll Geld zum Bücher kaufen hat, braucht sich nicht zu sorgen, wo er die Bücher hernehmen soll. Im ersten Jahre des Bestandes der Bibliothek erwarb Dr. Vogel etwa 500 Werke, so dass sich der jetzige Besitz gegen

10000 Bände beläuft. Der Zweck der Sammlung beruht auf dem Bestreben: den Kunstjüngern das Studium der modernen Musik, von den Klassikern angefangen, zu ermöglichen. Die Bücher dürfen nur im Lesesaal benützt werden, und jeder Wunsch, auf einen Zettel mit der Buchzahl notiert und dem Diener übergeben, wird ohne Zeitverlust erfüllt. Das sind so vortreffliche Einrichtungen, wie sie nur noch im british Museum in London zu finden sind und die wir ebensogut an unseren grofsen Bibliotheken haben könnten, wenn sich dieselben entschlössen, ein Duplicat des Katalogs ins Lesezimmer zu stellen, wie es in London und nun auch in Leipzig der Fall ist. Vorliegendes Jahrbuch führt uns in all die Anlagen und Einrichtungen ein, bringt ein Verzeichnis der im Lesezimmer stehenden Musikzeitungen und der Autographe. Das letztere ist sehr sinnreich und bedeutet jeden jungen Mann, dass er sich die Handschrift unserer grofsen Meister einprägen soll. Diesen folgt ein Verzeichnis der im Jahre 1894 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Das Ausland ist nicht vergessen. Seite 43 beginnt ein Verzeichnis öffentlicher Musikbibliotheken Europas nach ihrem wesentlichen Bestande von Emil Vogel, eingeteilt in die verschiedenen Länder. Ein früherer Versuch eines ähnlichen Verzeichnisses befindet sich in den Monatsh. 1872, doch nur auf Deutschland und wenige umliegende Länder beschränkt. Trotz den damals nach allen Bibliotheken versandten gedruckten Fragebogen in zwei Sprachen, war der Erfolg nur ein kleiner. Musikbibliotheken standen damals noch in geringer Beachtung, und selbst wo man bedeutende Schätze barg, wurden sie dem Publikum vorenthalten. Die Tyrannei der Beamten ging so weit, dass sie dem Suchenden jede Einsicht in den Katalog verweigerten. Wer diese Zeit durchgemacht hat, wie der Schreiber dieser Zeilen, denkt noch mit Unbehagen daran. Wie die Neuzeit sich darin geändert hat und freiwillig alle Bibliotheken ihre Schätze darbieten, zeigt das vorliegende Verzeichnis, welches trotz seiner kurzen Fassung dennoch 46 Seiten beträgt und ein vortrefflicher Wegweiser ist. Den Schluss bilden 10 bisher ungedruckte Briefe von Franz Schubert, die wieder den Beweis geben, wie erbärmliche Honorare unsere grofsen Meister damaliger Zeit von den Verlegern empfingen.

Nikolaus Oesterlein: Beschreibendes Verzeichnis des Richard Wagner-Museums in Wien . . . IV. Band. Ergänzung zu Bd. 1—3. Er umfasst kleinere Autographe, Drucke für bestimmte Gelegenheiten, Notenkopien, Bearbeitungen aus frühester Zeit, Bildnisse Wagner's, Literatur über W., bildliche Darstellungen, die Wagnervereine, Bayreuth, Curiosa und tausenderlei Anderes, alles mit gleicher Liebe und Sorgfalt gesammelt, aufbewahrt, geordnet und katalogisiert. Der Bd. umfasst mit Register 172 S., Preis 6 M.

* Herr Prof. *Emil Krause* in Hamburg hält alljährlich Vorlesungen über Musikgeschichte und nennt dieselben „Musik-Literatur-Kursus". Der 19. Kursus handelt über die Entwickelung der Oper und das hierzu ausgegebene Programm enthält zahlreiche Beispiele aus Opern aller Zeiten und aller Länder bis nach Russland hinauf, die am Vortragsabende aufgeführt werden. Da das Programm 109 Nrn. aufweist, so muss es jedenfalls den ganzen halbjährigen Kursus umfassen. Herr Krause erwirbt sich durch diese praktische Vorführung älterer Werke um die Ausbreitung derselben ein grofses Verdienst.

* Der Curiosität halber sei noch ein Buch angezeigt, was in heutiger Zeit kaum mehr zu erwarten stand und dabei in 9. Auflage vorliegt. Man

sieht, das Schlechteste und Beste findet stets gleichen Beifall. Es nennt sich Kleines Tonkünstlerlexikon von *Paul Frank*. Lpz. 1895 bei Carl Merseburger. Sehr kl. 8°, 308 S. Preis 1 M. Wer verlangt für eine Mark mehr! Ohne auf Biographien und Daten weiter einzugehen, seien nur einige Kraftaussprüche zum Besten gegeben. S. 12: Friedemann Bach war schon so herabgekommen, dass er für Geld sich auf der Orgel hören liefs. Was sagen die Herren Dienel und Dr. Reimann dazu? Auf derselben Seite: Friedrich der Grofse vernachlässigte seit dem siebenjährigen Kriege seine Musiker, verkürzte ihnen die Gehalte und zahlte ihnen zuletzt gar nichts mehr. Den Reiz der Neuheit kann man diesen Aussagen allerdings nicht absprechen.

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 27.

Soeben erschien:

Katalog für Musik.

Kirchen- und Hausmusik. Theoretische und praktische Musik vom 15. bis 18. Jahrhundert.

Versandt auf Verlangen gratis und franco.

München, Karl-Strafse 10.

Jacques Rosenthal.

Verlag von **F. C. W. Vogel** in Leipzig.

Soeben erschien:

Johann Sebastian Bach

Forschungen über dessen

Grabstätte, Gebeine und **Antlitz.**

Bericht an den Rat der Stadt Leipzig

von

Prof. Wilhelm His.

Mit 1 Situationsplan und 9 Tafeln in Kupferätzung.

gr. 4. 1895. **Preis 16 M.**

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

THESAURUS LIBER NY

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Konrad Höffler.

Von **Rob. Eitner.**

Höffler war um 1695 Viola di Gambist (kurzweg Gambist) an der Hofkapelle des Herzogs Johann Adolph von Weifsenfels und nach seinem Portrait zu urteilen 1647 zu Nürnberg geboren. Das Portrait stellt einen kräftigen Mann mit wohlgestalteten Zügen und einer mächtigen schwarzen Allongenperrücke dar, deren Enden ihm bis über die Brust reichen. Gestochen ist es von C. Romstet. Dieses Portrait ist seinen Primitiae chelicae, Musicalische Erstlinge für die Gambe in den 12 Toni 1695 vorgesetzt.*) Gambenpiecen als Solostücke sind uns nicht allzuviele erhalten. Als Orchester- und Kammermusik-Instrument nahm es die Stelle unseres Violoncello's ein, doch hier lässt sich seine Eigenart nur wenig erkennen. Selbst von Wasielewski, der in seiner Geschichte des Violoncell's (1889) mit der Gambe beginnt, klagt über das gänzliche Fehlen von Solopiecen für das Instrument.

Den mir vorliegenden Piecen zufolge, muss Höffler ein tüchtiger Virtuose auf seinem Instrumente gewesen sein, und wenn die Weifsenfelser Kapelle bei jedem Instrumente solche Kräfte besafs, dann musste es für den Kapellmeister (Joh. Philipp Krieger) eine Lust gewesen sein, mit solchen Kräften zu wirken. Höffler war sich auch seines Wertes völlig bewusst und das Vorwort an den Leser ist sehr charakteristisch. Die Dedikation ist an seinen Fürsten gerichtet, die zwar

*) Ein ausführlicher Titel befindet sich im Zwickauer Mus.-Kat. Nr. 539.

in aller Unterwürfigkeit abgefasst ist aber doch den kräftigen selbstbewussten Künstler zeigt. Sie lautet: Durchlauchtigster Hertzog, Gnädigster Fürst und Herr. Vor dem Throne Euer Hoch Fürstl. Durchl. erkühne mich diese meine wenige Arbeit in tieffsten Gehorsam niederzulegen, und diejenige Harmonie unter E. H. F. Durchl. gnädigste Augen zu bringen, welche ehedessen die Hohe Gnade genossen, nicht ohne verspürtem gnädigsten Vergnügen, in Dero Ohren zufliessen. Zwar auff einem solchen, meiner Wenigkeit ungeziemenden Wege, hätte ich keinen Schritt fortgewandelt, im Fall mir nicht von etlichen berühmten Meistern zu diesem meinen Vorhaben allbereit der Pfad wäre gebähnet worden. Habe dannenhero meiner unterthänigsten Schuldigkeit gemäfs erachtet, dafs die Nacht dem Tage, die Finsterniſs dem Licht, und der Schatten der Sonnen folge. Ein anderer schenke Gold, Silber, oder andere Kostbarkeiten, ich bringe nur Kupffer,*) jedoch, wann solches E. H.-F. Durchl. allermildesten Gnaden-Strahlen gleich der Sonnen, mit holdem Anblick zuerleuchten würdigen, ist kein Zweiffel, es werde sich dieses sonst gemeine Ertz in Gold verwandeln. Wie dann E. H.-F. Durchl. gnädigstem Schutz mich samt diesem meinen geringfügigen Werck unterthänigst empfehle, und unter göttlicher Gnaden*protection* in tieffstem Gehorsam verharre

Euer Hoch-Fürstl. Durchl.

Unterthänigst gehorsamster

Conrad Höffler.

Darauf folgt:

Kurtze Erinnerung an den Musicalischen Leser.

Ich übergebe dieses mein erstes Werck dem allgemeinen Tage-Licht, und mich zugleich dem Urtheil vieler Zungen. Aber diese Furcht ist nicht erheblich genung meinem Vorhaben unnöthige Gräntzen zu setzen, und scheue mich nicht vor denen zuerscheinen, die fehlen können. Ich weifs wohl, dafs dieser erst soll gebohren werden, der iedem nach seinem Geschmacke kochen könne, gleichwohl bin ich durch einen höhern Zug veranlasset worden, das von GOtt mir verliehene Pfund nicht zu vergraben. Und dieses sey genung zum Punct meiner edition.

Die *Sviten* betreffend, habe selbige, wie der Augenschein weiset, in unterschiedene Tone vertheilet, und nach Manier der ietzt florirenden Instrumental-Arth eingerichtet. Ich bin nicht schuldig hierin eine mehrere Rechenschaft zu geben, denn weil ich in meiner Capelle

*) Er bezieht dies auf das durch Kupferstich hergestellte Musikwerk.

lebe, welche an *Excellenz* und Musicalischer Wissenschaft (ich rede ohne Verdacht verwerfflicher Pralerey) keiner in Europa etwas schuldig bleibt, können mich defswegen nur diese, derer *privat* Meinung insgemein mit Trübsand handelt, in ungegründetem Verdacht halten.

Die *Regular*-Fugen habe ich unterweilen *irregular* und die *Irregularen vice versa*, regular geführt, und mich nicht an derer Regel gebunden, welche wider das Gewiſſen zu sündigen überredet seyn, wann sie über die musicalische Closter-Mauer springen und den Ton *chanchiren*.

Ich *protestire* auch hiermit öffentlich, daſs ich niemahls gesucht habe mit frembder Sichel zu grasen, oder eines andern Arbeit abzustehlen. Es ist einem Prediger nicht verbothen, eines andern seinen Text anders auszulegen, und wäre es, daſs ich wider Verhoffen ein schon bekantes *Thema* ergriffen, so wird doch ohne allem Zweiffel das Kleid anders ausstaffiret seyn, ob schon der Zeug von einerley Stücke ist. Es irren auch hierinnen ihrer nicht wenig, welche mit allzuseichtem Verstande urtheilen, *imitiren* wäre so viel, als ausschreiben. Ubringens, weil es unmöglich ist, ohne *manuduction* die Manieren hinzuzusetzen, als will ich hierinnen des *Instrumentistens* guter *diſcretion* in Tractirung dieser *Suiten* mehr, als meiner fernern Erinnerung, beymessen, Lebe wohl, und erwarte mit nechsten, geliebts GOtt, ein mehrers! *Author.*

Man wird zugestehen, dass Höffler die Feder so gut zu führen wusste, wie den Bogen. Wie vorteilhaft sticht diese kurze bestimmte Ausdrucksweise gegen die oft jämmerliche Art seiner Zeitgenossen ab, selbst gegen die der damaligen Dichter, deren Erzeugnisse nur zu oft gereimter Flitterkram, süſsliche Liebesschwüre, oder augenverdrehende Frömmigkeit waren.

Sehen wir uns nun seine Suiten etwas näher an. Trotzdem die Instrumentalmusik älter als die Gesangsmusik ist, so ist sie dennoch in ihrer Entwickelung weit hinter letzterer zurückgeblieben. So sympathisch und mit Bewunderung erfüllend die Gesangsmusik des 16. Jhs. auf uns wirkt, so unsympathisch erscheint uns die Instrumentalmusik bis zur Erscheinung Haydn's mit wenigen Ausnahmen, wie Buxtehude, Muffat, Bach und Händel und einiger wenigen anderen. Doch selbst bei diesen ist die Empfindungsweise, die technische Behandlung der Motive eine uns so fremdartige, dass es eines fleiſsigen Studiums und liebevollen Versenkens in die Werke bedarf, ehe wir uns des Genusses erfreuen können. Bei den Übrigen nützt selbst der beste Wille nichts,

sie bleiben eine trockene langweilige oder gedankenlos tändelnde Musik. Sie erscheint uns alles Gefühlslebens bar und wie eine angelernte mechanische Fertigkeit. Und doch haben die Werke den Zeitgenossen aufserordentlich gefallen, denn wie wäre es sonst möglich, dass der Dichter und Musiker *Schubart* in so begeisterter und überschwänglicher Weise die Leistungen seiner Zeitgenossen feiern konnte (siehe seine Ideen zur Ästhetik der Tonkunst).
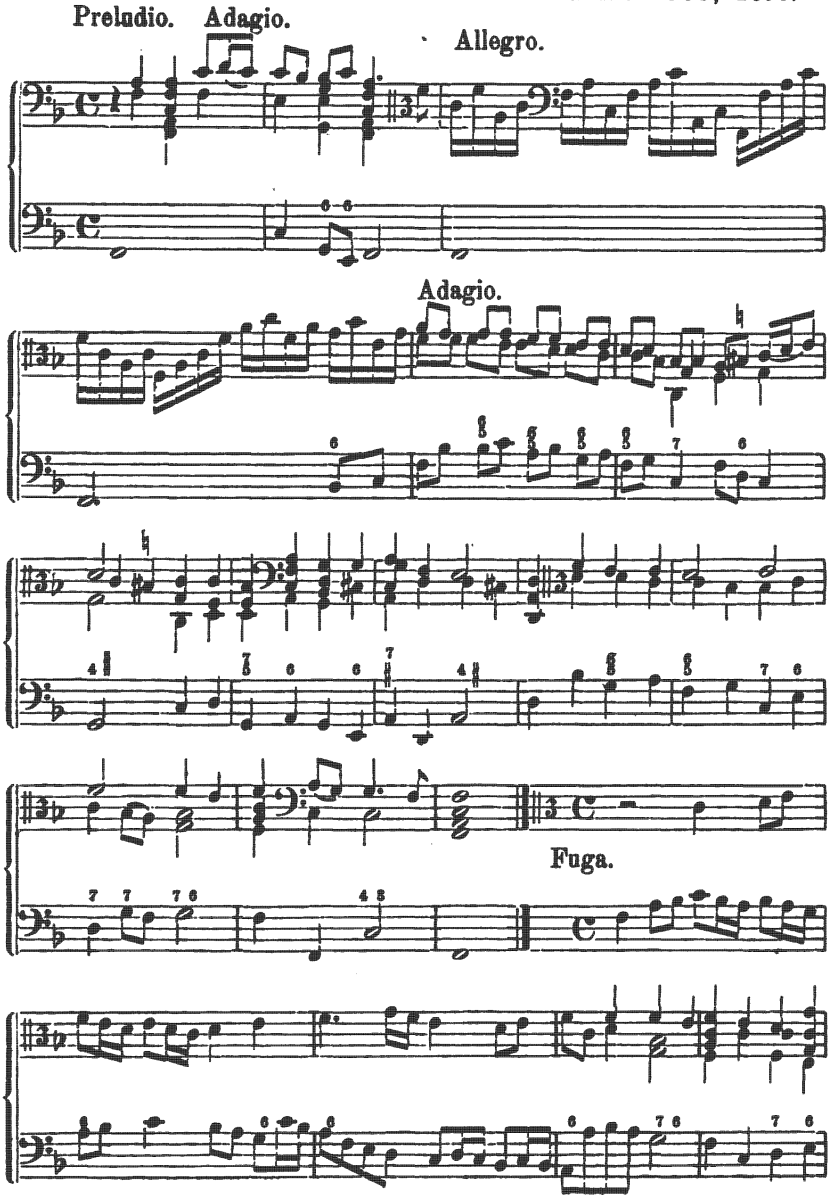
Ich gehe nun zu Höffler's Suiten selbst über. Er sagt, dass sie in die 12 Toni eingeteilt sind. Die 12 Toni wurden von Glarean 1547 eingeführt, von Zarlino und Calvisius bestätigt und bildeten noch bis ins 18. Jh. hinein scheinbar die Grundlage der Musikausübung. Doch schon lange vor Mattheson's Kampf für die 24 Tonarten in Dur und Moll, hatten sich letztere naturgerecht nach und nach eingeschlichen, ohne zum klaren Bewusstsein zu gelangen. Auch Höffler's Suiten stehen vollständig in den neuen Tonarten. Die erste in Fd. mit Vorzeichnung eines *b*. Die zweite in Hmoll mit zwei ♯, die dritte in Dd. mit zwei ♯, die vierte in Ad. mit drei ♯, die fünfte in Dmoll mit einem *b*, die sechste in Gdur, die siebente in Amoll, die achte in Cmoll nur mit *b* und *es* vorgezeichnet, die neunte in Bdur mit *b* und *es*, die zehnte in Gmoll mit einem *b*, die elfte in Cd., hier nennt er den ersten Satz Sonata, sonst Präludium, oder beginnt mit einer Allemande. Die zwölfte und letzte steht in Emoll mit einem ♯ vorgezeichnet. Dies ergiebt eine Tonreihe von F, Gm. und Gdur, Ad. und Amoll, B., H., Cd. und Cm., Dd. und Dm. und E.
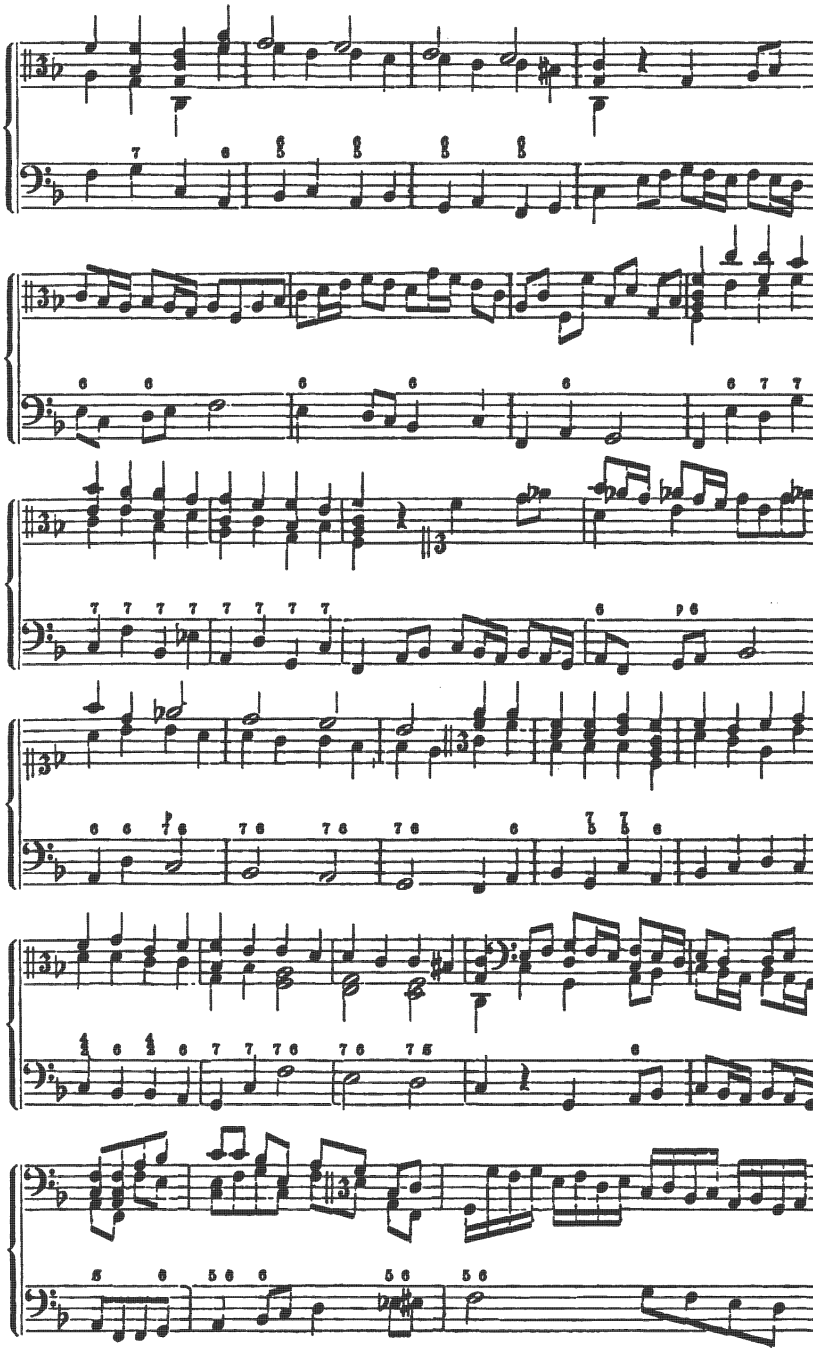
Die Suiten bestehen wie bei Bach u. a. aus Präludium, Allemande, Courante, Sarabande, Giga; oder Allemande, Corrente, Sarabande, Giga. Nur bei der elften Suite leitet eine Sonata mit Fuge ein. Die Giga hat stets schnelles Tempo, doch ist das Tempo nur selten vorgeschrieben.
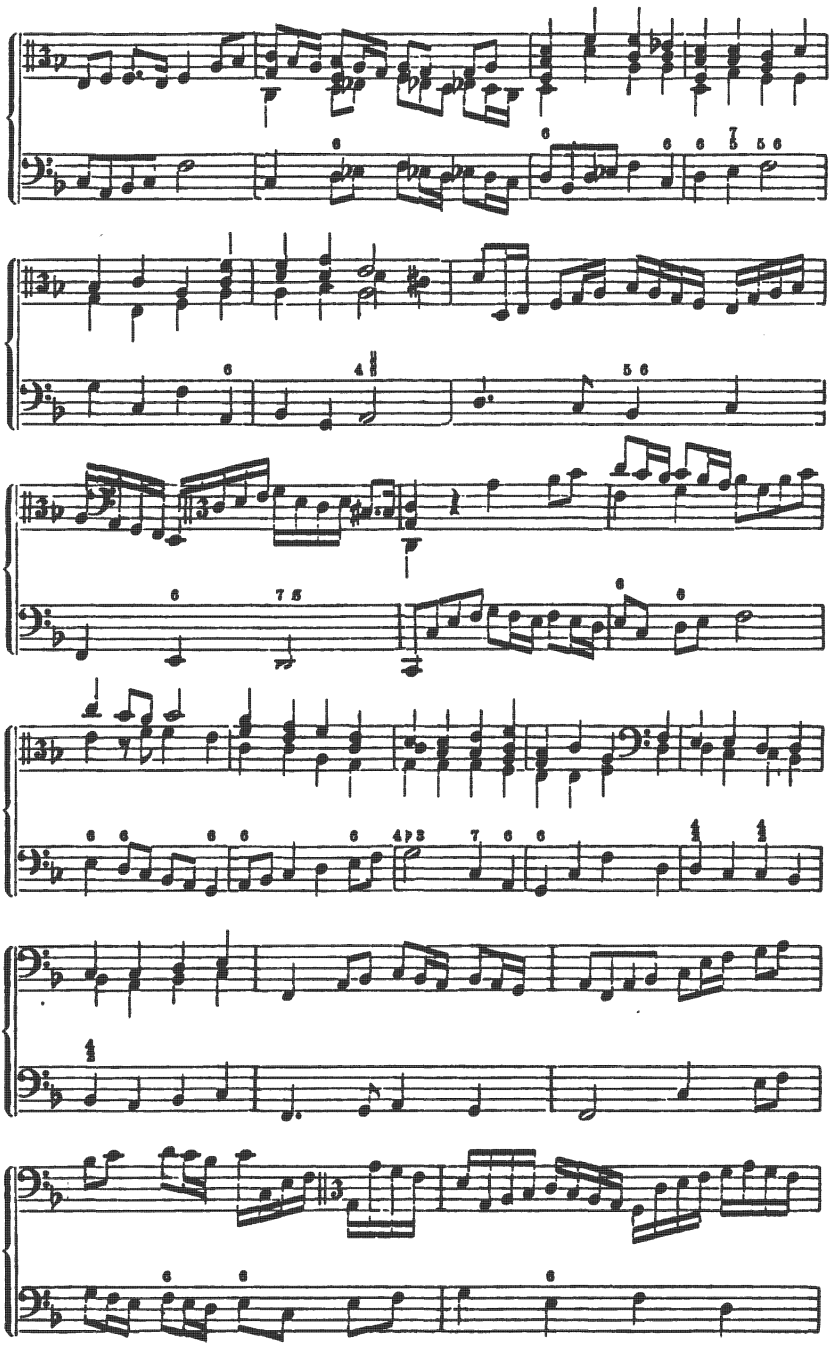
Ich werde nun eine vollständige Suite mitteilen und darauf noch einige Sätze, die mir mitteilenswert erscheinen. Mich leitet dabei nur der Gedanke: die Technik und Schreibweise für die Gambe festzustellen, denn an und für sich sind die Kompositionen nach heutigem Geschmack trocken und langweilig. Eine fugenartige Behandlung, wovon Höffler auch im Vorworte spricht, kommt nur selten vor und ich wähle die erste Suite, weil er hier eine Fuge mit dem Worte selbst bezeichnet. Im Übrigen kommen wohl fugierte Einsätze vor, ohne aber sie weiter fortzuführen. Die Wiedergabe ist originalgetreu. Der bezifferte Bass ist für ein Klavier bestimmt und in freier Weise auszuführen. Druckfehler kommen nur selten vor und dann leicht
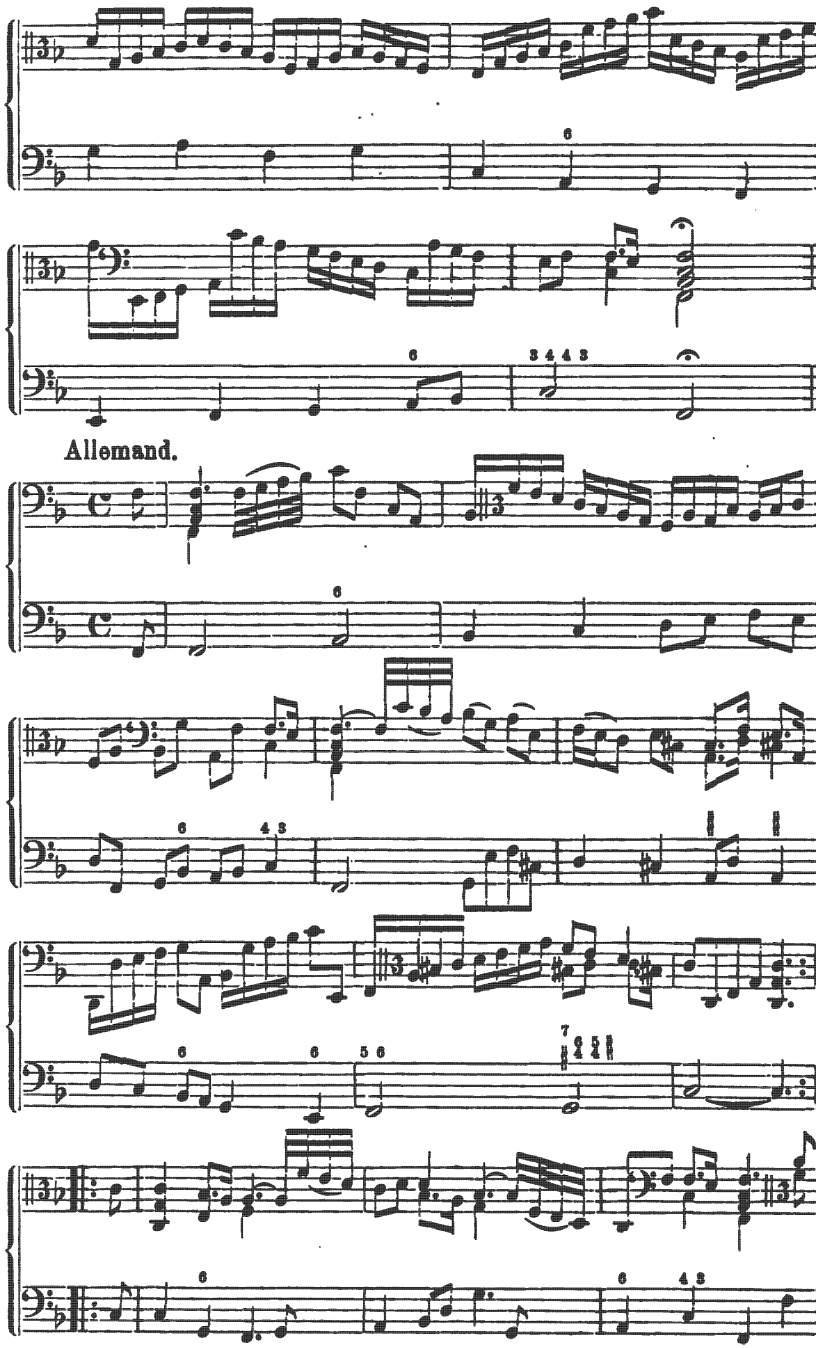
zu verbessern. Das ♯ und ♭ statt ♮ wird der Leser wohl verstehen. Über die Gambe siehe von Dommer's neue Ausg. des Lexikons von Koch, Artikel Viola da gamba.
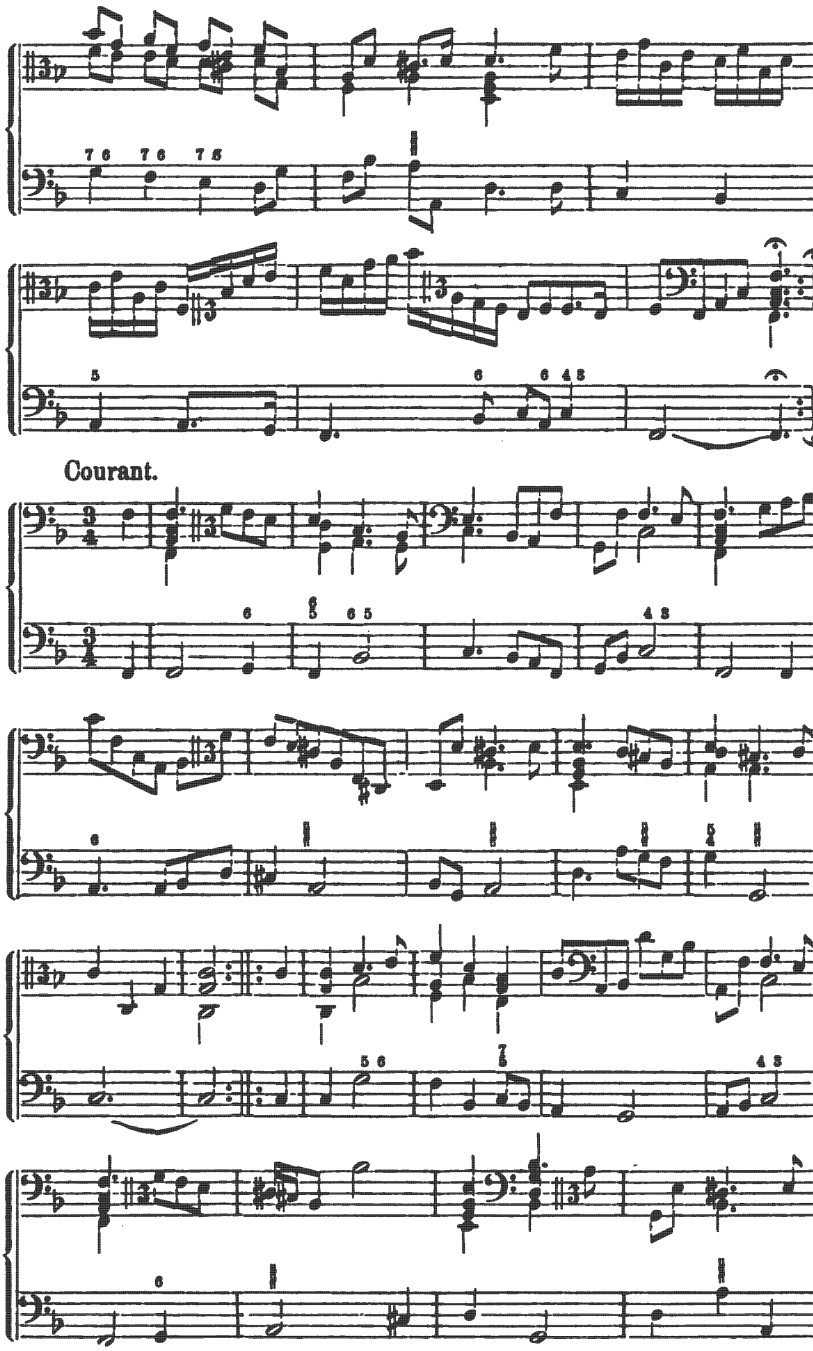
Konrad Höffler, 1695.
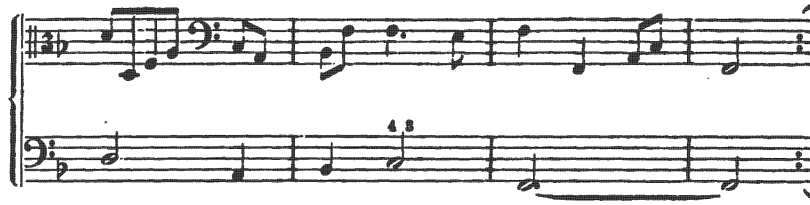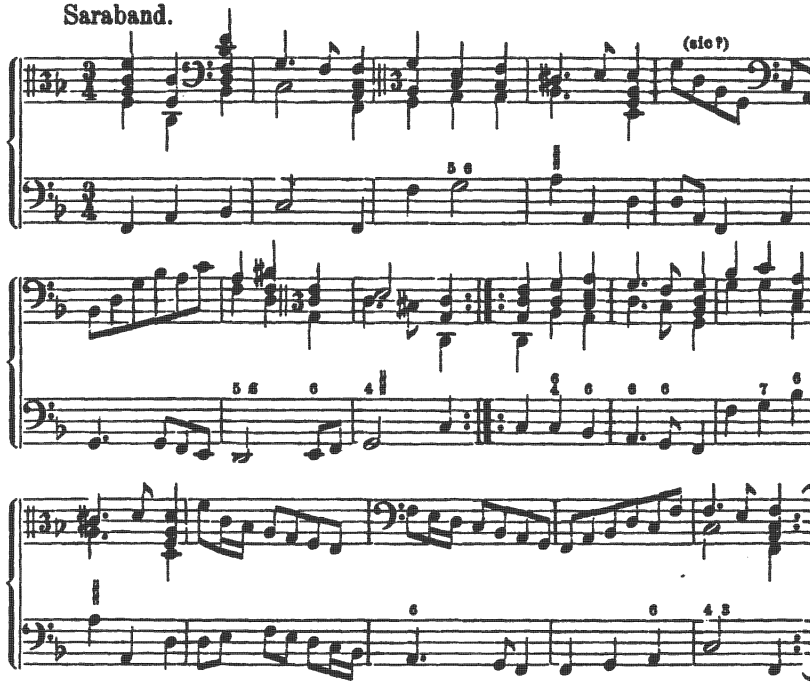







Allemand.
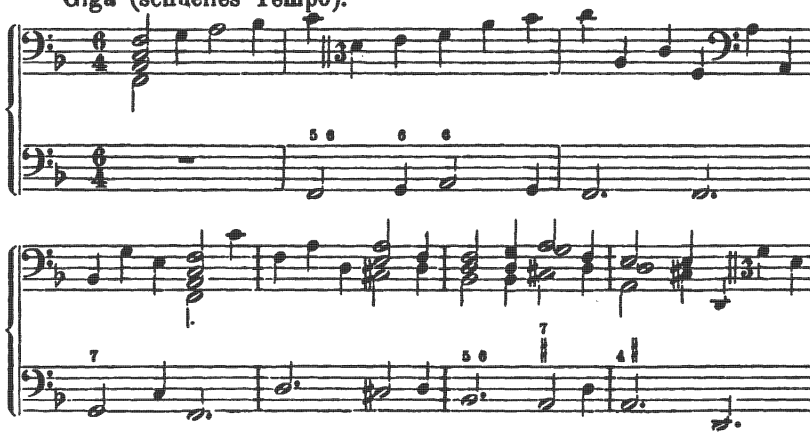

Courant.
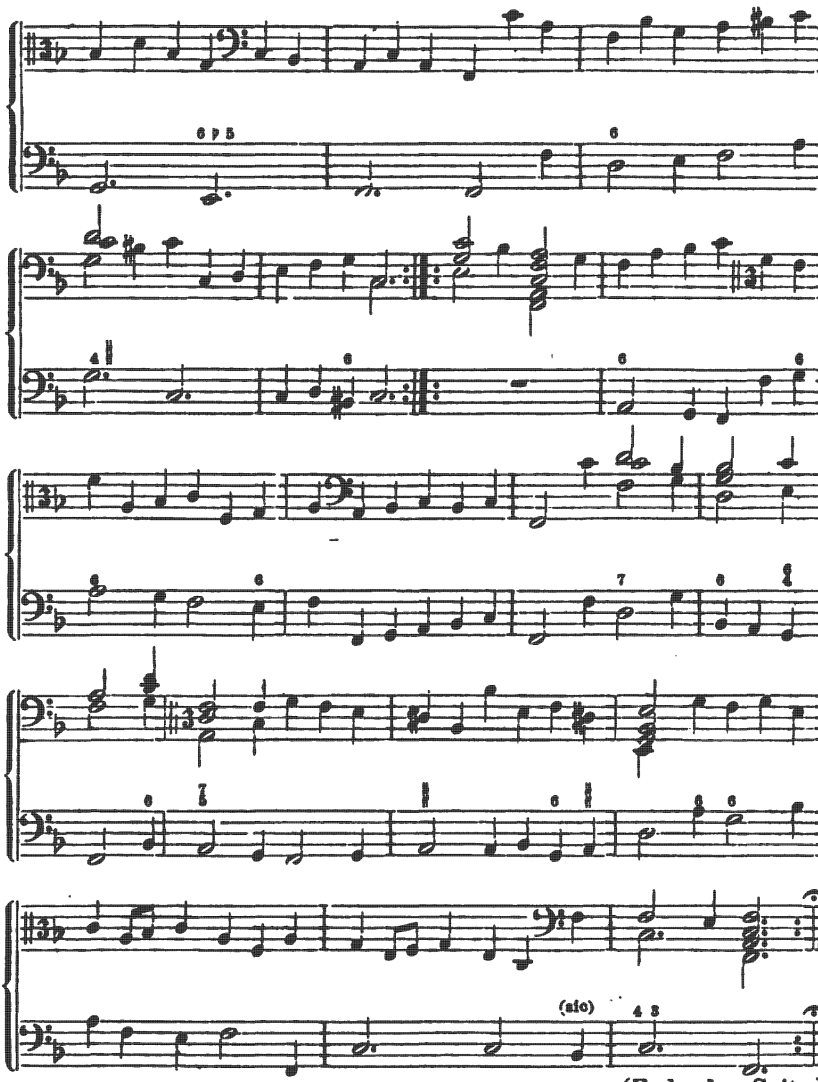


Saraband.



Giga (schnelles Tempo).

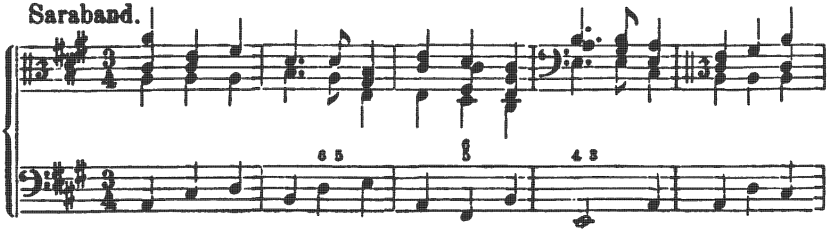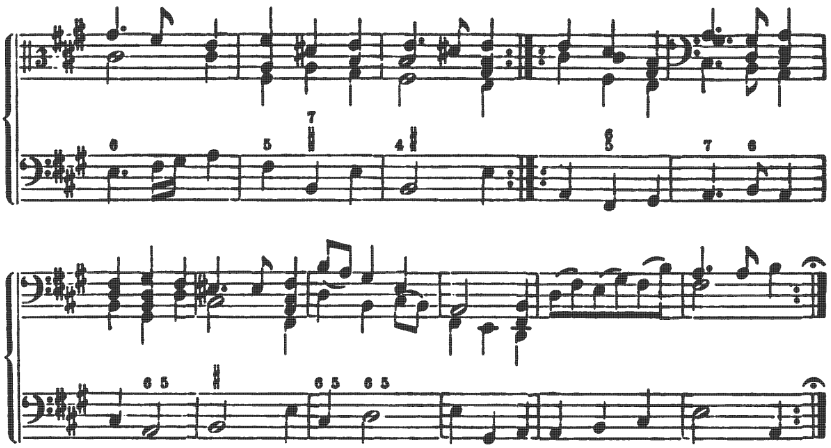




(Ende der Suite.)

Seite 19 aus der Suite in Adur. Einer der besten Sätze.

Saraband.
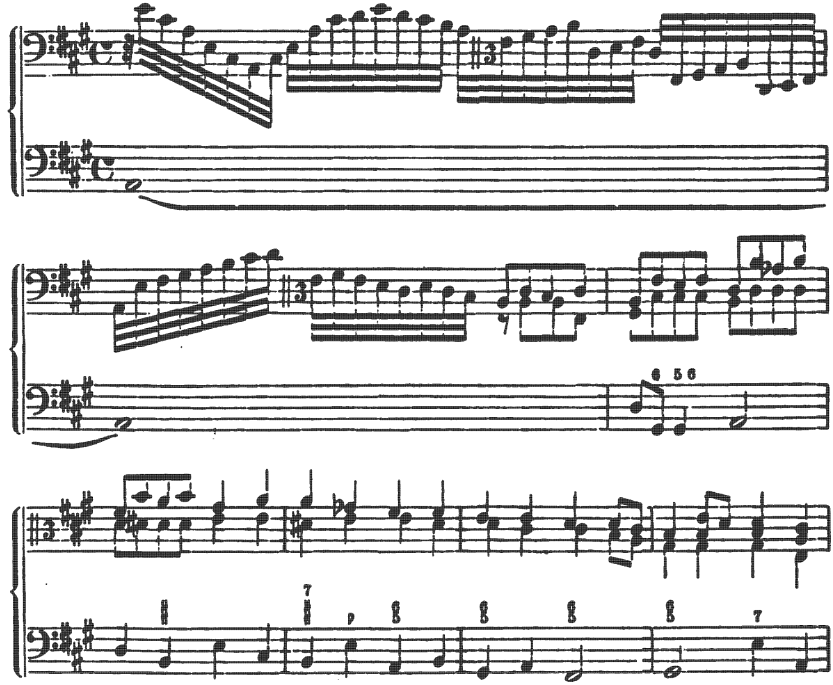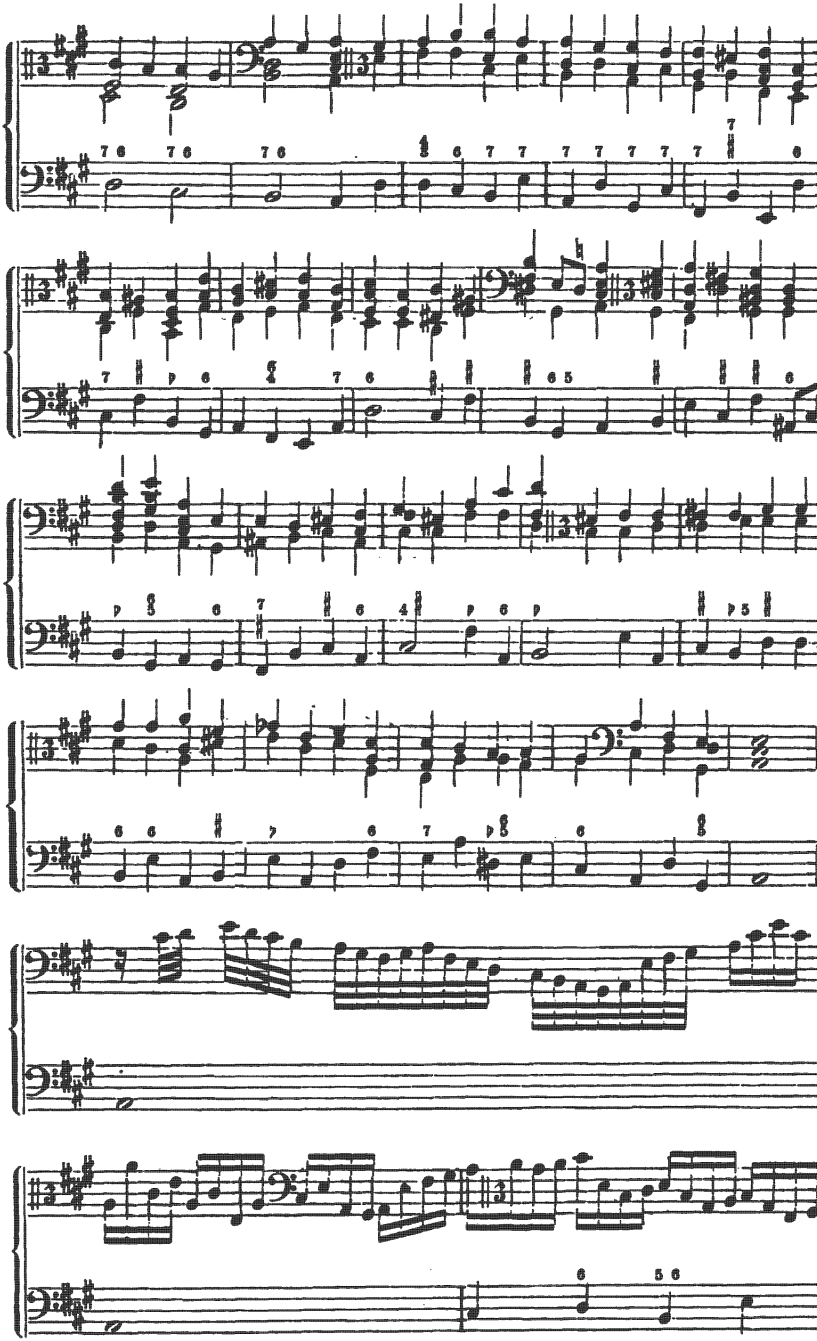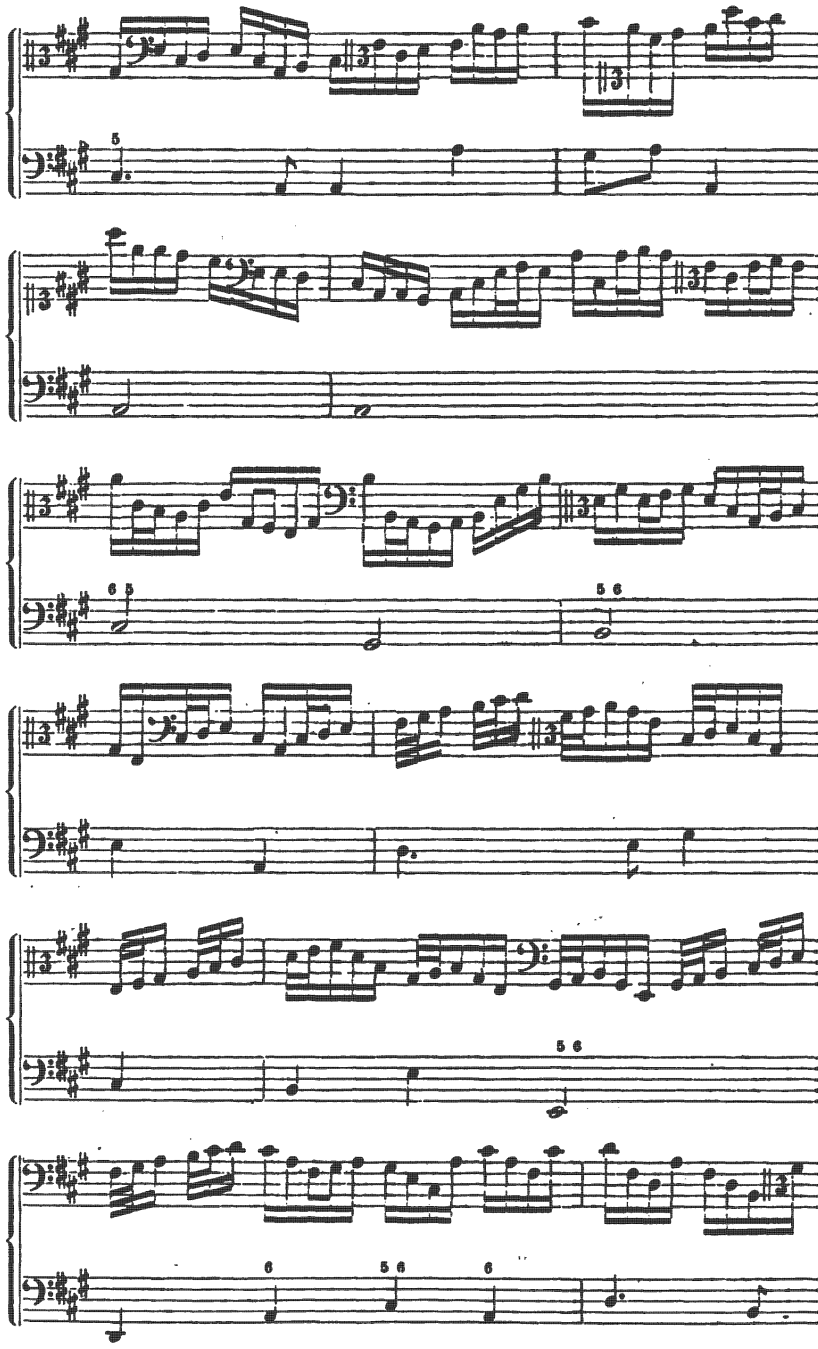




Folgt als Schluss eine unbedeutende Giga.
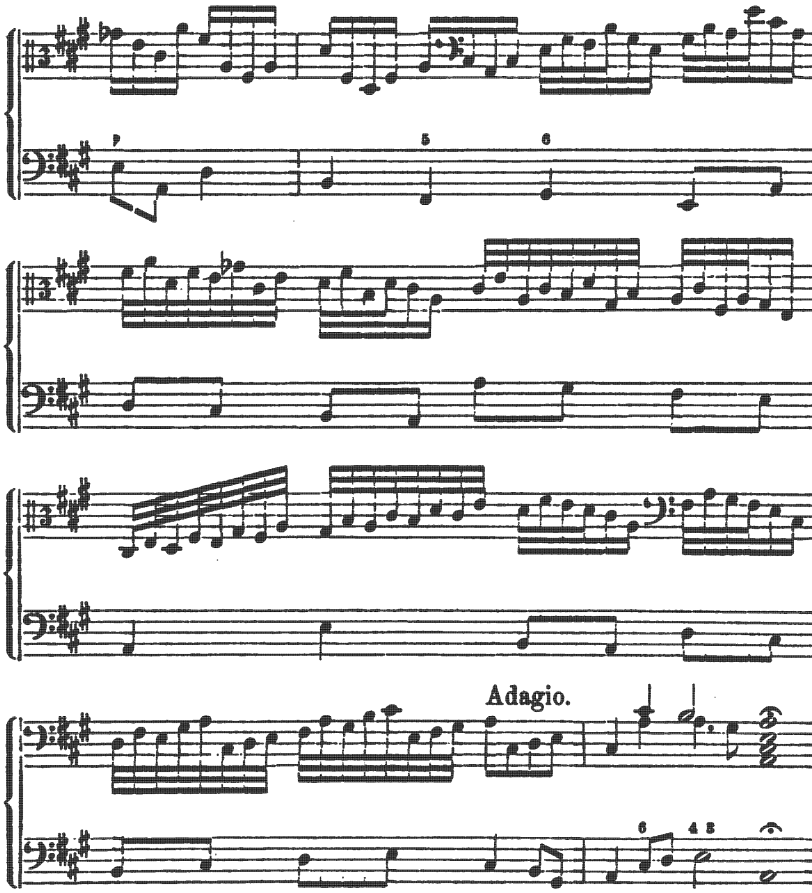
Als Schluss teile ich noch einen der scheinbar schwierigsten Sätze aus derselben Suite in Adur mit, der manchmal an Bach's Passagenwerk erinnert.

Präludio.









Mitteilungen.

* Wie soll eine Partitur eines Gesanges aus dem 16. Jahrh. eingerichtet sein? Diese schon oft gestellte Frage beginnt sich endlich zu klären. Als die Publikation der Gesellschaft für Musikforschung 1873 ins Leben gerufen wurde, bereitete den Unternehmern obige Frage eine umständliche gegenseitige Unterhandlung, bis sie endlich zu dem Resultat gelangten: das Original getreu wiederzugeben und der Partitur einen Klavierauszug beizufügen, d. h. die Stimmen auf 2 Notensysteme im Violin- und Bassschlüssel zusammenzufassen. Die Bezeichnung Klavierauszug wurde im Ausland (z. B. von van der Straeten) als Klavierbegleitung aufgefasst, das ist falsch, es soll nur gleichsam eine Übersetzung der Partitur in die heute gebräuchlichen Schlüssel sein. Die Ein-

richtung wurde vielfach angegriffen und gerade die eifrigsten Musikhistoriker sprachen sich dagegen aus. Alle Beweisgründe, dass das Original ungetrübt wiedergegeben ist und sich nur auf diese Art ein gröfserer Leserkreis zusammenfinden kann, halfen nichts. Die Publikation wurde verdonnert. Wie steht es nun heute damit? Die Holländer kamen uns nach; trotzdem sie die Partituren in den Violinschlüssel setzen. Die Engländer und Franzosen folgten als nächste, dann kamen die Denkmäler der Tonkunst in Österreich und endlich melden sich auch die Musikhistoriker; heute finden sie dies aufserordentlich praktisch und bezeichnen dies als den einzigen Weg, um das Publikum dafür zu interessieren. Ein weiterer Schritt thut sich kund durch den Vorschlag, den Wert der Noten um die Hälfte bis zum Vierfachen zu verkürzen. Dr. Hugo Riemann ist bei der Veröffentlichung der Chansons von Binchois vorangegangen. Dr. Heinrich Reimann spricht sich in der Lessmann'schen Musikzeitung ebenfalls dafür aus. Der Schreiber dieser Zeilen hat sämtliche deutschen alten Lieder in den Monatsh. 1894 in der Weise in Partitur gebracht und es wird niemand behaupten können, dass den alten Gesängen Gewalt angethan ist. Sie sehen allerdings sehr modern aus, bleiben aber in dem neuen Gewande ganz dieselben als in ihrem alten, nämlich den halben, ganzen und Breves-Noten. Dem Vorschlage aber Herrn Dr. Reimann's nun auch die Violinschlüssel einzuführen, ist nimmermehr beizustimmen, nicht des Schlüssels halber, denn einer ist so gut wie der andere und die Alten haben den Violinschlüssel bei hochgelegenen Gesängen ebenfalls verwendet, sondern weil die Alten die Alt- und Tenorstimme sehr oft recht tief legten, so dass die Noten im Alt, mit dem Violinschlüssel notiert, bis zu 3 Hilfslinien greifen müssten. Wäre das eine Erleichterung? keinenfalls. Ferner, wer eine heutige Orchesterpartitur lesen kann, muss den Altschlüssel für die Bratsche, den Tenorschlüssel für Violoncell und Posaune und den Diskantschlüssel für die A-Klarinette lesen können, ganz abgesehen von Trompeten, Hörnern, englisch Horn u. s. w., wer also dies kann, der wird wohl auch einen 4—8stimmigen Satz in den 3 Cschlüsseln lesen können, und wo ein Gemisch von hohen und tiefen Schlüsseln eintritt, dann ist der Klavierauszug eine treffliche Aushilfe. Nur hüte man sich in den Partituren eine Stimme einseitig in einen anderen Schlüssel zu setzen, denn dadurch zerstört man das Schlüsselverhältnis und die Möglichkeit den Satz bequem tiefer oder höher zu legen. Herr Dr. Reimann geht aber noch weiter, er verlangt vom Herausgeber die metronomische Tempobezeichnung und Vortragszeichen. Er sagt ganz richtig, dass der Herausgeber die Piece auf alle Fälle am besten kennt und am ehesten berechtigt ist seine Ansicht zur Vorschrift und Geltung zu bringen, denn wer hätte wohl mehr Recht dazu? Sehr wunderlich ist das Verlangen des Herrn Dr. Seiffert's in der Lessmann'schen Musikzeitung die Vorzeichnung wie bei den Alten doppelt zu notieren, also z. B. das ♭ unten und oben vorzuzeichnen. Was das für einen Zweck haben soll ist schwer erklärbar. Bei den Alten war es eingeführter Gebrauch, bei uns Neueren ist es seit lange abgeschafft und dabei kann es schliefslich auch bleiben.

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 28.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Johann Krieger.

Von **Rob. Eitner.**

Der Name Krieger hatte im 17. Jahrhundert einen guten Klang, denn in einer kurzen Spanne Zeit zählte man drei tüchtige Komponisten dieses Namens von denen jeder in seiner Weise für seine Zeit Bedeutendes leistete. Für uns heute haben dieselben noch das ganz besondere Interesse, dass sie unmittelbare Vorgänger Seb. Bach's waren. Händel holte sich seine geistige Entwickelung mehr aus Italien und ging dann völlig seinen eigenen Weg, während Bach aus dem Deutschtum unmittelbar herauswuchs. Das Wenige was er aus italienischen Werken schöpfte, wie aus Corelli und Lotti, ist kaum in Betracht zu ziehen.*) Johann Krieger, der jüngere Bruder des Johann Philipp, war am 1. Januar 1652 zu Nürnberg geboren. Vom Vater, der ein Teppichmacher war, wissen wir nicht, ob er musikalisch veranlagt war — von der Mutter schweigen alle Quellen — nur so

*) Chrysander berichtet zwar im 3. Bde. seiner Händel-Biographie S. 211, dass Händel den Krieger sehr schätzte und unter den wenigen deutschen Musikalien, die Händel nach England mitnahm, sich Krieger's „Anmuthige Clavier-Übung" von 1699 befanden, die er später seinem Freunde Bernard Granville schenkte. Letzterer schrieb auf die Vorderseite des Buches die Bemerkung: Krieger ist einer der berühmtesten deutschen Orgelspieler, nach dessen Weise und Arbeiten Händel zu einem guten Teile sich gebildet und dessen Stücke er zur Übung sehr empfohlen habe, nur müsse man mit dem Clavichord und nicht mit so schweren Instrumenten wie Orgel und Harpsichord beginnen.

viel ist uns überliefert, dass der Drang zur Musik so bedeutend war, dass er vom damaligen Kantor an der Sebalder Schule, Heinrich Schwemmer, zum Diskantisten für den Chor herangezogen wurde und von G. Kaspar Wecker Klavierunterricht erhielt. Im Jahre 1671 ging er zu seinem Bruder Johann Philipp nach Zeitz, um bei ihm die Komposition zu studieren.

Als letzterer 1672 nach Bayreuth berufen wurde, folgte ihm sein Bruder und als jener dort den Kapellmeisterposten erhielt, trat Johann den dadurch erledigten Organistenposten an der Hofkapelle an. Ein Zwist zwischen Italienern und Deutschen, der sich auch hier unter den Kapellmitgliedern entspann, endete zum Nachteile der Deutschen, indem dieselben ihren Abschied erhielten. Johann ging in seine Heimat und widmete sich eifrig der Komposition, während sein Bruder auf Reisen ging und sich an den damals zahlreichen deutschen Höfen hören liefs. In der Zeit bis 1678 lässt sich nur ein Besuch des Johann in Halle nachweisen; vielleicht hoffte er eine Anstellung dort zu finden, denn 1677 war sein Bruder daselbst Hoforganist geworden, allein die Hilfe kam von anderer Seite. Graf Heinrich I. von Reufs zu Greiz suchte einen Kapellmeister und engagierte Johann, jedoch nach drei Jahren wurde die Kapelle nach dem Tode des Grafen aufgelöst und abermals stand Johann ohne Versorgung da. Er wandte sich nach Weifsenfels, wurde aber vom Herzoge Christian von Eisenberg eingeladen seiner Kapelle vorzustehen. Doch schon nach einem Jahre zog er es vor die gesichertere Stellung eines städtischen Musikdirektors anzunehmen, die ihm der Stadtrat von Zittau antrug. Am 5. April 1681 war er wohlinstallierter städtischer Organist und Musikdirektor und führte die erste Kirchenmusik in Zittau auf. Zwanzig Jahre später wurde ihm noch der Organistenposten an der Petri- und Paulkirche übertragen. Hier lebte er 54 Jahre in unermüdlicher Thätigkeit, ging noch am 17. Juli 1735 in einem Alter von 84 Jahren in den Vormittag-Gottesdienst, versah seinen Dienst und am 18. Juli morgens 6 Uhr ereilte ihn der Tod. Spitta schreibt in der allgemeinen deutschen Biographie den 17. Juli als Todestag, doch kann dies nur ein Druckfehler sein, denn eine andere Quelle als Mattheson's Ehrenpforte und seine Critica musica, wo er an verschiedenen Orten seiner erwähnt, besitzen wir nicht. Gerber hat ihn genau kopiert.

Schon aus den wenigen Worten, die vorher in einer Anmerkung mitgeteilt wurden, ersieht man in welchem Rufe Johann stand. Diesen Ruf näher zu begründen und nachzuweisen sind die folgenden Zeilen gewidmet. Als Einleitung gebe ich ein Verzeichnis seiner Werke,

die uns erhalten sind nach dem Manuskripte meines noch unvollendeten Quellen-Lexikon der Komponisten und Musikschriftsteller.

1. M. G. Johann Kriegers Neue musicalische Ergetzlichkeit, Das ist: Unterschiedene Erfindungen welche Herr Christian Weise, in Zittau von Geistlichen Andachten, politischen Tugend-Liedern und theatralischen Sachen bishero gesetzet hat; In die Music gebracht... Franckfurt und Leipzig bei Christian Weidmann 1684, druckts Joh. Köler. In fol. [Exemplare in der Kgl. Bibl. zu Berlin, Stadtb. zu Leipzig, Stadtb. zu Lüneburg, Staatsb. in München und in Upsala. Nur in Lüneburg und Upsala befinden sich neben der Hauptstimme, die die Gesangsnoten und den bezifferten Bass enthält, noch 6 Nebenstimmen mit den Instrumentalstimmen, alle übrigen Bibliotheken besitzen nur die Hauptstimme, die mir daher allein zugänglich war. Da die Singstimme stets nur mit dem Bass begleitet wird und die Instrumente nur im Vor- und Nachspiel mitwirken, so ist der Verlust nicht allzu grofs, denn aus anderen Werken ergiebt sich, dass die Ritornelle ganz frei behandelt sind. — Das vorliegende Werk besteht aus 3 Teilen:

1. Theil, geistliche Andachten, 30 Nrn.
2. Theil, allerhand politische Lehr-, Schertz-, Lust- und Tugend-Liedern, 34 Nrn.
3. Theil, allerhand theatralischen Stücken, welche nach und nach in Zittau praesentiret worden. 87 S. Partitur der Gesangsstimmen und des Bassus continuus.

2. Sechs musicalische Partien, bestehend in Allemanden, Courenten, Sarabanden, Doublen und Giquen, nebst eingemischten Bouréen; Minuetten und Gavotten, allen Liebhabern des Claviers auf einem Spinet oder Clavichordio zu spielen, nach einer arieusen Manier ausgesetzt. Nürnberg, In Verlegung Wolfg. Mor. Endters 1697. — Sei Partite musicali, cioè Allemande (folgt der Titel in italienischer Sprache). gr. quer 4°, 4 Vorblätter, jede Partie mit neuem Titelbl. und neuer Seitenzählung. [Exemplare in Bibl. Berlin, Gymnasialbibl. Joachimsthal zu Berlin, Stadtb. Hamburg, Staatsb. München.]

3. Anmuthige Clavier-Ubung, bestehend in unterschiedlichen Ricercarien, Praeludien, Fugen, einer Ciacona und einer auf das Pedal gerichteten Toccata; Allen Liebhabern defs Claviers ... von ... Organisten und Chori Musici Directore in Zittau. Nürnberg 1699, Wolfg. Moritz Endters. gr. qu. 4°, 3 Vorbll. und 69 Seiten. [Exemplar in der B. des Joachimsthal'schen Gymnasiums zu Berlin.]

Über die 6 musicalischen Partien sei noch ein Wort in betreff der Herstellung des Druckes gesagt. Schon im Anfange des 17. Jhs.,

als das Kupferstichverfahren bei Herstellung von Musikalien immer gebräuchlicher wurde, liefs man den Typendruck nach und nach so verfallen, dass er schliefslich zur Karikatur wurde und Niemand mehr einen solchen Druck kaufen wollte. Obiger Verleger in Nürnberg, Wolfgang Moritz Endters, hatte nun versucht den Typendruck wieder zu verbessern und seine Drucke machten ein solches Aufsehen, dass sie wie eine neue Erfindung bewundert wurden. Auch Krieger giebt dieser Meinung im Vorworte Ausdruck. Er sagt: Der Verleger hat eine neue Erfindung gemacht, die Noten mit Typen zu setzen, was billiger als der Notenstich ist und prächtig aussieht. Das letztere können wir heute nicht gerade unterschreiben. Die Notenlinien schliefsen sich zwar gut aneinander und der Druck ist klar, doch der Schnitt der Note und ihrer Hilfsteile so unbeholfen und ungeschickt, das Untereinandersetzen der Noten so völlig aus dem Auge gelassen, dass wir eher das Wort abscheulich, wie prächtig gebrauchen möchten. Fünfzig Jahre später verbesserte Johann Gottlob Immanuel Breitkopf den Typendruck und zwar in einer ganz vortrefflichen Weise und doch fand er keine Nachahmer und der Typendruck verfiel abermals, so dass man nur von geschriebenen Noten lesen wollte (die Musikalienhandlungen hielten sich davon grofse Lager), bis man im Anfange dieses Jahrhunderts in Berlin abermals zur Verbesserung und zwar bleibender Verbesserung gelangte, trotzdem der Notenstich auf weiche Metallplatten (Blei und Zinn) an Billigkeit ihn weit übertraf und vorzugsweise verwendet wurde.

Die an Handschriften so überreiche kgl. Bibl. zu Berlin ist im Besitze zahlreicher Kirchenkompositionen, die uns von Krieger's Können eigentlich erst ein richtiges Urteil eröffnen. Ich verzeichne sie in Kürze, um dann hervorzuheben, wie seine Schaffens- und Ausdrucksweise sich uns im heutigen Lichte zeigt.

Ms. 12153, ein Sammelband Partituren von verschiedenen Händen aus aller Zeit:

1. Also hat gott die welt geliebet, 8stim. mit 5 Instr. und Bc. 8 Bll. Adur.

2. Dancket dem Herrn, denn er ist freundlich, 4stim. mit 5 Instr. u. Bc. Eine Sonata von 12 Takten leitet ein. 8 Bll.

3. Difs ist der Tag, den der Herr gemacht hat, 4stim. mit 7 Instr. und Bc. 12 Bll.

4. Rühmet den Herrn, die ihr ihn fürchtet, 4stim., 5 Instr. Bc. 7 Bll.

5—14 sind nur mit Krieger gez., es ist daher sehr fraglich, ob

sie ihm oder seinem Bruder angehören. In der Schreibweise und im Charakter sind sich beide zum Verwechseln ähnlich, daher ist eine Bestimmung wem sie angehören, unmöglich, so lange wir nur eine Abschrift von den Gesängen besitzen.

5. Danck saget dem Vater, 4stim. 2 V. 3 Violen u. Bc. 8 Bll.

6. Der Herr ist mein Hirt, Tenor solo, 1 Instr. u. Bc. 3 Bll. Gröfstenteils sind die Instrumente nicht benannt, doch ist dann stets Violinen und Violen gemeint, die Violinen stehen im Violinschlüssel und die Violen in den 3 Cschlüsseln, je nach ihrer Höhe.

7. Ihr Christen freuet euch, à Violino, Violadigamba, Cantus, Bassus con Organo, 4 Bll.

8. Ich freue mich, dass mir geredt ist, 5stim., 5 Instr., Bc. 8 Bll.

9. Preise Jerusalem den Herrn, 4stim., 2 Trombetti, Tympani, 2 Cornetti, 3 Tromboni, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto et Cont. 12 Bll.

10. Wachet auf ihr Christen alle, 4 voci, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto et Cont. 10 Bll.

11. Cor meum atque omnia, 5 voc., 5 Instr. et Bc. 6 Bll.

12. Quis meterritat quis me devorat, 3 voc., 2 Instr. et Cont. 6 Bll.

13. Gloria in excelsis Deo, 4 voc., 1 Tromba, 2 Violini, 2 Violette, Fagotto et Org. 6 Bll.

14. Confitebor tibi, à Capella 4 voci et 6 Strumenti con Continuo. 31 Bll. in 4°.

Ms. 12150 ein Sammelband von älteren Kopien in Partitur:

1. Sanctus Dominus Deus, 4 voc. cum 5 Instr. et Bc. 8 Bll.

2. Sanctus, 4 voc. c. 2 Instr. et Cont. 2 Bll. nebst 2 anderen Sanctus in Ms. 12261.

Ms. 444. Sammelbd. älterer Partituren, Nr. 9. Magnificat à 4 voc. cum Sinfonia (3 Instr. u. Bc. 12 Bll.).

Ms. 18885, Sammelbd. älterer Partituren. Nr. 6. Laudate Dominum omnes gentes, 5 vocum con fondamento 4 Bll.

Ms. Z 35, Codex von 1692. Orgeltabulaturen. Bl. 31 Choralbearbeitung über Herr Christ der einig gottes Sohn. Bl. 64 Toccata in A.

Ms. 6615 Nr. 3. Ms. 6715 eine Fuga tutti i quattro Soggetti. In letzterem Ms. eine Kopie von Forkel. Dieselbe Fuge in Bibl. Joachimsthal in zwei Kopien.

In der Bibliothek des Instituts für Kirchenmusik zu Berlin, aus Forkel's Nachlass. Ein Ms. von 1 Bogen im Autograph, gez. mit

Zittau 21. Jan. 1697, die Choralbearbeitung über „In dich hab ich gehoffet Herr."

In einem anderen Ms. derselben Bibliothek, 9 Bll. in hoch fol., neuere Hand: XV Fugues pour l'orgue.

In der kgl. Musikalien-Sammlung zu Dresden befindet sich ein Magnificat à 4 voc. col Basso, in Partitur.

In der Hofbibliothek in Darmstadt im Ms. ein Preludio, Fuga, Passacaglia für Klavier.

In der Stadtbibliothek in Zittau befinden sich folgende Manuskripte: 1. Musik zu dem Reformations-Jubiläum 1717. 2. Concert, Nun dancket alle Gott à 12. 3. Zion jauchzt mit à 4, Hautbois, Viol. Ten. Clavic., in Stb., zum Teil Autograph. 4. Gott ist unser Zuffersicht à 8, 4 Singst., 4 Instr. 12 Bll. in Stim. 5. Concert à 10, 4 voc. 5 Instr. „Sulamith auf auf zun Waffen", Cemb. 15 Bll. u. Stb. 6. Du hochst erwünschte Zeit, Arie in 3 „Abwechselungen" in Part. 7. Arie, Zittau, preise deinen Gott, à Violino solo, Ten. solo con Bc. in P. 8. Arie, Ihr Feinde weichet weg, à 2 Violini Disc. A. T. B. c. Bc. 3 Bll. Part. 9. Arie, Also preisen wir die Zeiten, à 2 Violini, 2 Clarini, Basso solo c. Bc. 3 Bll. Part. 10. Vor der Oration, Frolocket Gott in allen Landen, à 2 Clarini, 2 Viol., Sopr. A. T. B. c. Bc. 6 Bll. P. 11. Nach der Oration: Gehet also, geht ihr matten Seelen, à 2 Tromp., 2 Viol. D. A. T. B. Bc. 5 Bll. P. 12. Arien zu einem geistlichen Drama von Wentzel, gez. 23/11 1717 aufgeführt (nach dem vorhandenen Textbuch): 1. Das Jube Fest geht nun zum Ende etc. bis Arie 5 in P. Die Textbücher zu obigen Gesängen sind noch zum Teil in der Bibliothek. 13. Ms. B 158 ein Stammbuch, auf Bl. 43 ein Kanon von Krieger, gez. mit Zittau 1692. 14. Musik zur Einweihung der neuen Orgel in Zittau, Autogr. in Stb., auf den Text: Halleluja, Lobet den Herren à 32, 8 Voc. 4 Ripien. 2 Trombetti è Tymp., 2 Corni, 3 Tromboni, 2 Flauti, 2 Violen è Fagotto, 2 Organi. Am Ende des Titels liest man Joh. Krieger junior (Besitzer?), dagegen auf dem Organo Joh. Krieger Chor. Mus. Dir. Zittau den 19. Aug. 1685.

In Christian Weise's Zittauisches Theatrum von 1683, p. 236 bis 247 der Gesang: Lacht uns an jhr schönen Wiesen à 10, für 2 Soprane und Alt, 2 Piffari, 3 Posaunen, Paucken und Bassus continuus, mit I. K. gezeichnet. In den Bibliothekskatalogen wird er vielfach mit seinem Bruder Johann Philipp verwechselt.

Johann Krieger zeichnet sich als Komponist durch eine ansprechende melodische Erfindung und kontrapunktische Gewandtheit

aus, die nicht mühsam ausgetüftelt, sondern sich wie von selbst ergiebt. Seine Melodien sind nicht so langatmig wie die Händel'schen, sondern bestehen meist aus nur kurzen Motiven, die sich aber beim Gesange auch öfter weiter ausspinnen. Trotz seiner Begabung ist er aber doch nicht im stande sich über seine Zeit zu erheben. Ängstlich hält er an der Haupttonart fest und geht ihm ja sein Genie einmal durch, so kehrt er plötzlich, nicht gerade mit Geschicklichkeit, in die Haupttonart zurück. Glücklicher ist er in seinen kontrapunktischen Kombinationen, und es ist ihm ein Leichtes vier Themen mit einander zu verknüpfen, ohne dass der Zuhörer die kunstvolle Arbeit bemerkt, denn es fügt und schickt sich so trefflich in einander, als wenn er im einfachen Kontrapunkte schriebe. In betreff seines Empfindungsvermögen huldigt er mehr dem Sanften und ist auch darin ganz ein Kind seiner Zeit. Ich habe ihn bis jetzt noch nirgends auf einer kraftvollen begeisterten Ausdrucksweise angetroffen, wie sie Bach und Händel in so hohem Maſse zu Gebote standen. Er wechselt zwar geschickt zwischen Forte und Piano, d. h. nämlich zwischen Solo mit einem Bass begleitet und vollem Orchester, aber der Ausdruck hält sich immer in den Grenzen des Sanften. Auch darin stimmt er mit seinen Zeitgenossen überein, dass er einen Sologesang stets nur mit dem bezifferten Bass begleitet und die Orchesterinstrumente erst beim Ritornell eintreten lässt. Händel und Bach gehen auch darin weiter, dass sie dem Bass wenigstens noch ein Soloinstrument hinzufügen.

Ich gebe nun von jeder Gattung einige Beispiele und beginne mit den Klavierpiecen, werde darauf einige weltliche Gesänge folgen lassen und dann einen oder mehrere geistliche Tonsätze. Als Klavierkomponist steht Krieger einzig in seiner Weise da und zwar weniger des Inhaltes halber, obgleich derselbe immerhin wertvoll ist, sondern in der Art seiner Notierung und dem Bestreben dem alten Klaviere oder Clavichorde möglichst vollen Klang zu entlocken. Beim ersten Anblick der Klaviersätze kommt uns die Notierungsart sehr kurios vor und wie Spinnenbeine krappeln die 16tel Pausen und Noten durcheinander (dazu der schlechte Druck und der Eindruck ist wirklich wunderlich), hat man sich aber erst in die Notierungsart eingeübt, so erkennt man erst das Bestreben Krieger's das Klavier durch volle Akkorde zum Klange zu bringen und ist erfreut über die sinnreiche Art dies zum Ausdrucke zu bringen.
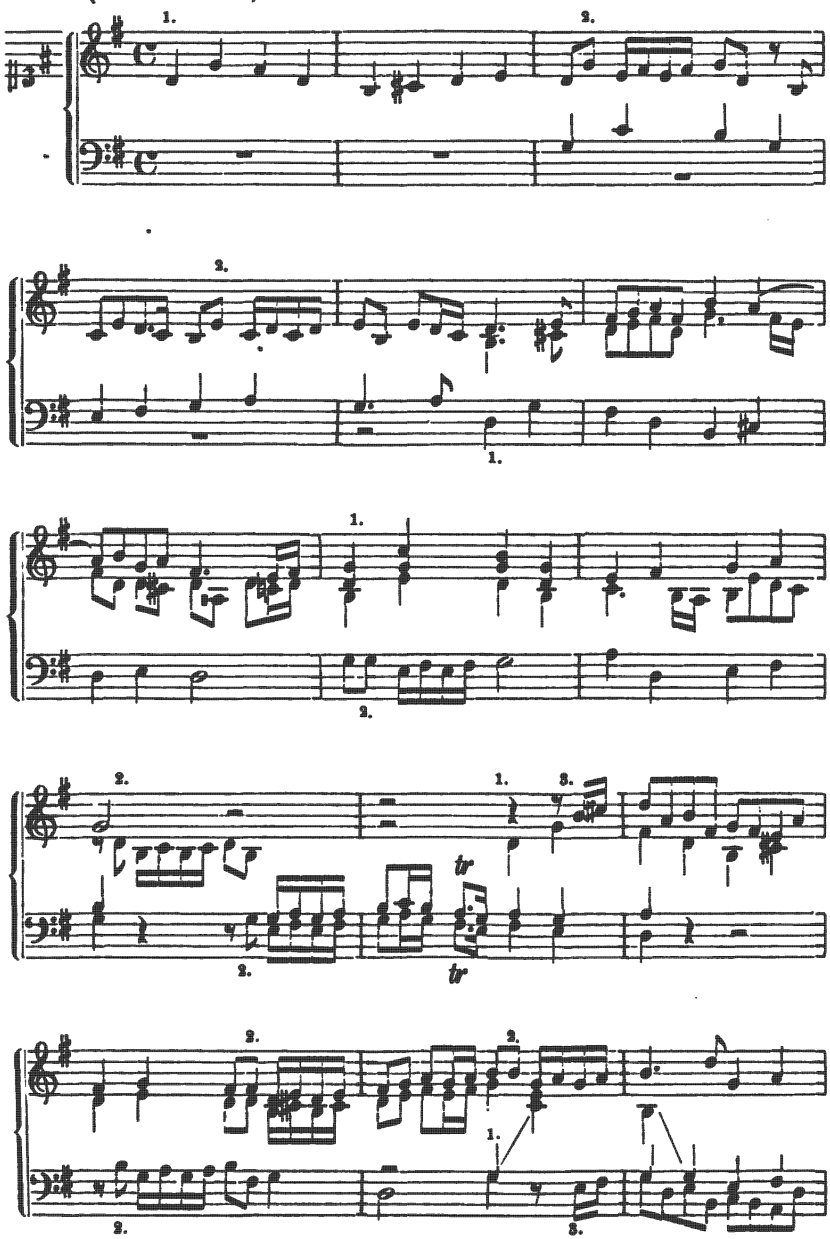
Ich teile aus den Sechs musikalischen Partien für Klavier von 1697 die 2. Partita (später Suite genannt) ganz mit und dann
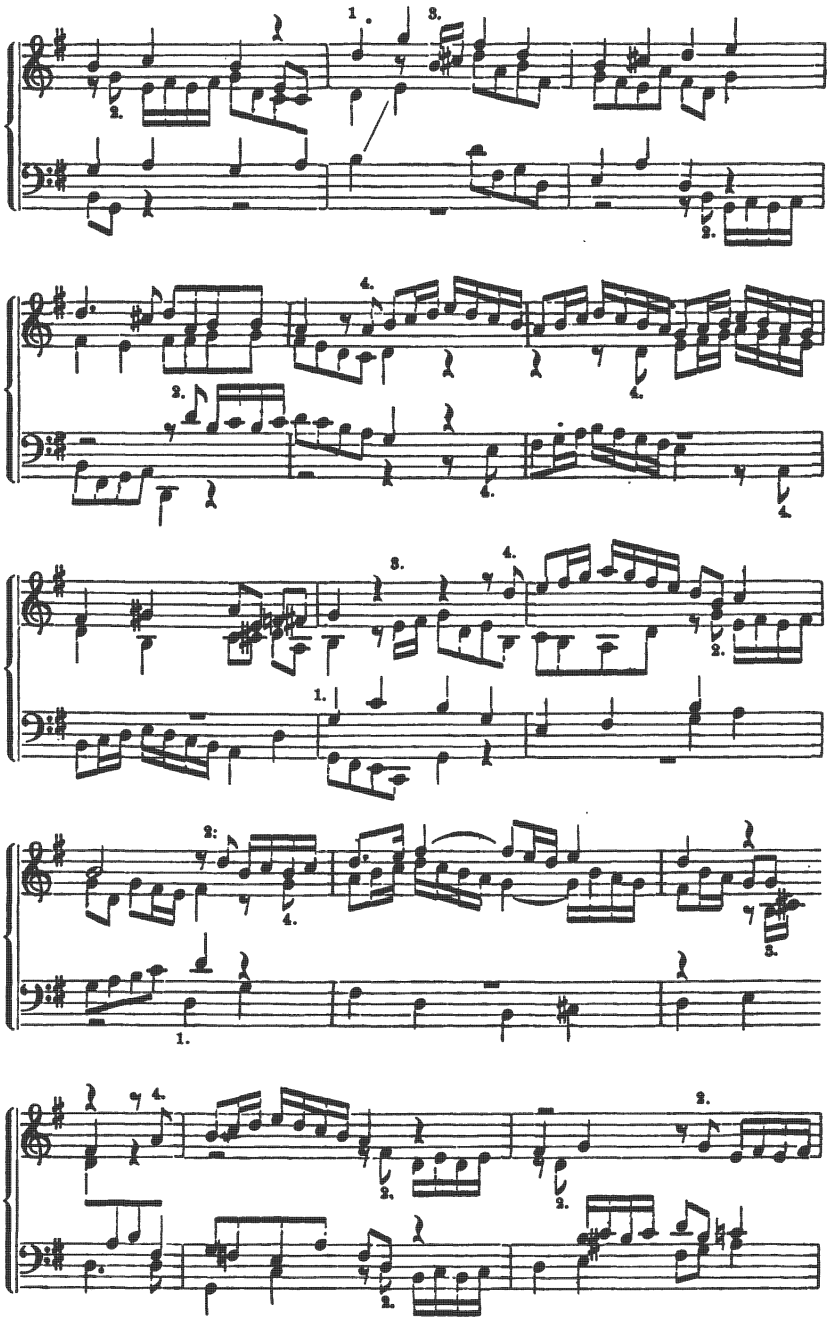
noch einige einzelne besonders hübsche Sätze. Ich habe an der Notierungsart nichts weiter geändert als die Mittelstimmen vom Bass durch Herauf- und Herunterstreichen der Hälse besser kenntlich gemacht, denn im Originaldrucke geht alles durcheinander, und die einzeln gestrichenen Noten, wie 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯, zusammengezogen in 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯. Kleine Druckfehler habe ich durch darüber gesetzte eingeklammerte Buchstaben angezeigt. Das Werk ist den Mitgliedern des Schönerischen Collegii Musici in Nürnberg gewidmet und in der Vorrede an den günstigen Leser, deutsch und italienisch, spricht er von obiger neuen Erfindung Noten durch Typen zu setzen und sagt dann über die Piecen selbst: „Was aber die Manieren an sich selbst betrifft, so wird es einem verständigen Liebhaber anheim gestellt, wie er nach Anleitung der Clausala (Schlussformeln) adagio oder allegro spielen soll: indem solches bey dem Affect und der Inclination eines jedweden beruhen muss, der sich, oder einem curieusen Zuhörer, nach Gelegenheit der Zeit wohl zu vergnügen gedencket.“ Die sechs Partien oder Partita bestehen meistens aus den Sätzen *Allemande*, die stets einen prächtigen, lebhaften Charakter hat, ähnlich dem einer Ouverture, dieser folgen eine *Corrente* im $^3/_4$ Takt, *Sarabande* $^3/_4$ Takt und einer *Gique*. Der am Ende jeder Partie noch etwa vorhandene Raum ist mit einer kurzen *Menuet*, einer *Bourée* oder *Gavotte* ausgefüllt, die nur als Zugabe zu betrachten sind. Statt der Sarabande findet man auch einen *Le double* im $^3/_4$ Takt, der auch öfter noch zwischen die Sarabande und Gique eingeschoben ist. Die Tonarten der sechs Partien sind: Cdur, Dmoll ohne ♭, Fdur mit ♭, Gdur mit ♯, Adur mit 3 ♯ und Bdur mit 2 ♭. Die erste Partie beginnt mit einer ziemlich ausgedehnten Fantasie mit vielen schnellen Läufen, doch ist sie wenig ansprechend. In der letzten Partie befindet sich vor der Gique als Schlusssatz ein Le Double mit 3 Variationen.
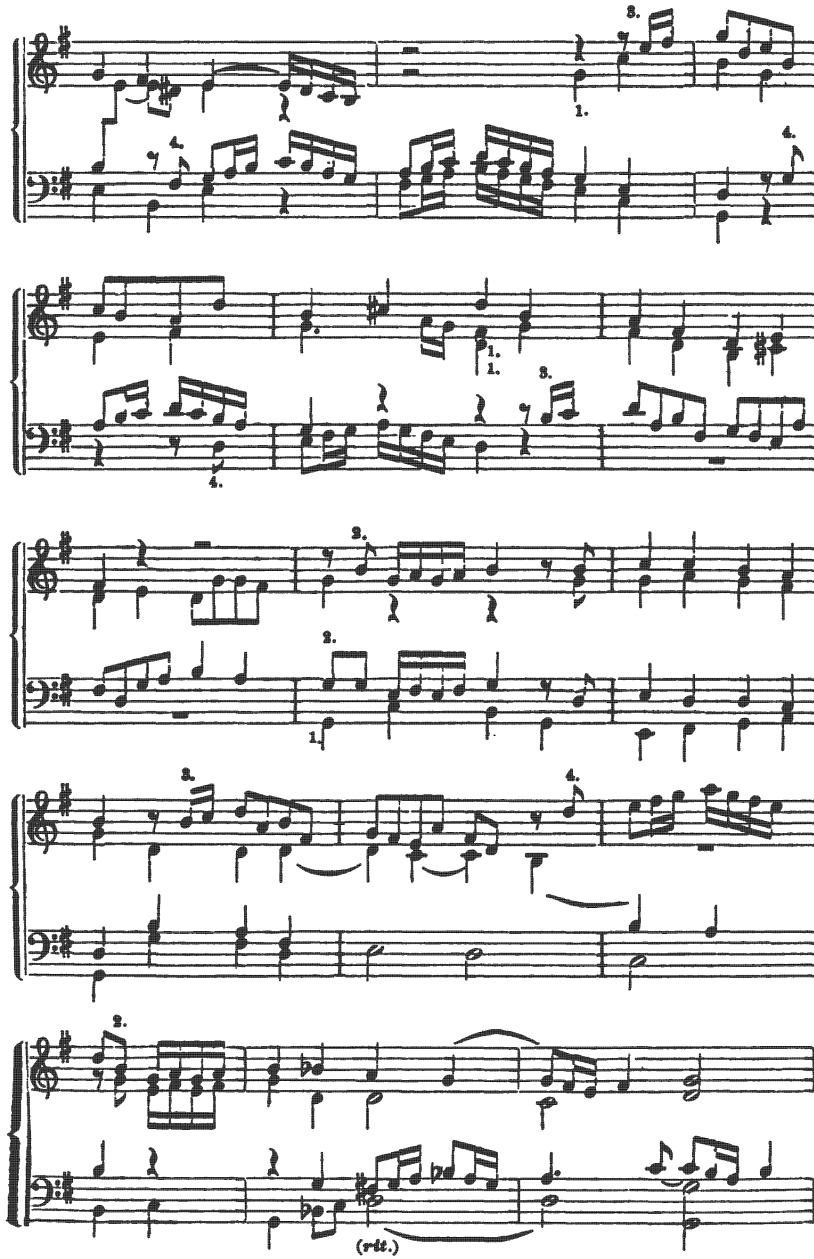
Bei der folgenden Mitteilung der 2ten Partie mache ich besonders auf die Gique in Dmoll aufmerksam und die Umkehrung des Themas im 2. Teile. Als Einführung in den Kriegerschen Stil und seine Kunstfertigkeit beginne ich mit der Fuge mit vier Themen. Die eingeklammerten Angaben und die Zahlen der vier Themen sind Zusätze vom Herausgeber.

Fughe del Sgr. Giovanni Kriegher 1699. Mss. in Bibl. Berlin.

(Mit 4 Themen.)



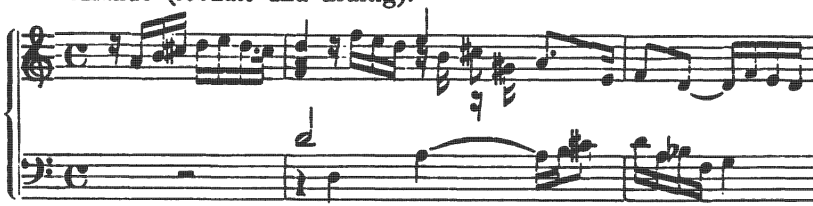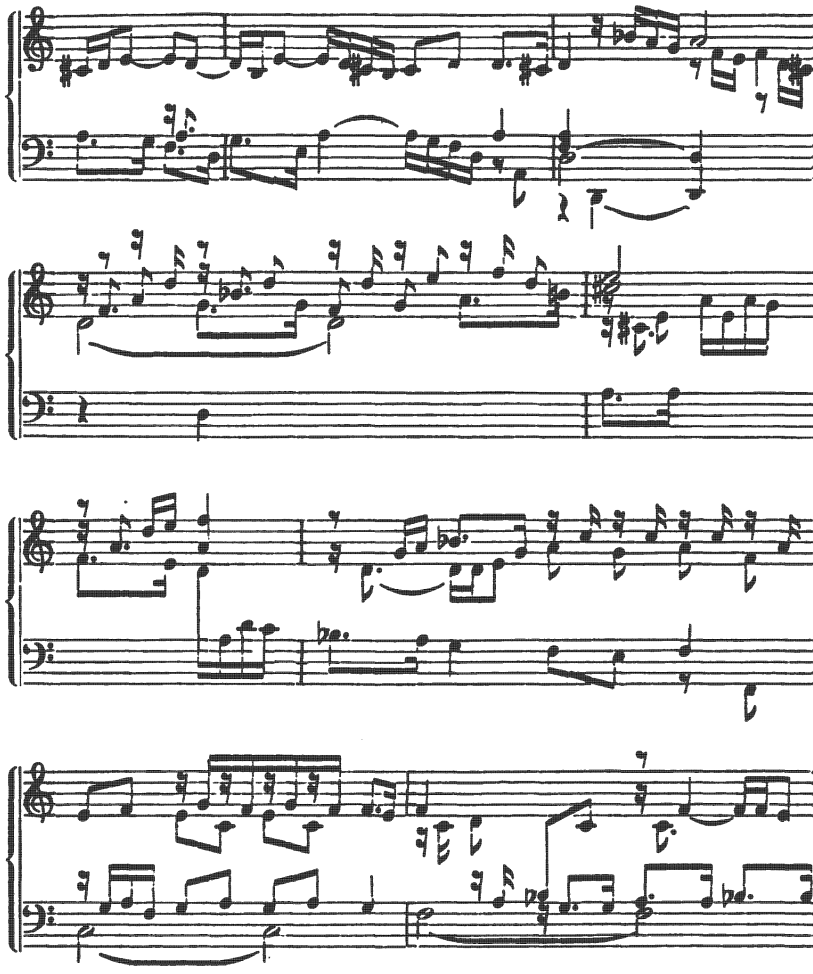




Die Pausen fehlen durchweg, daher ist die Stimmenführung oft unkenntlich.
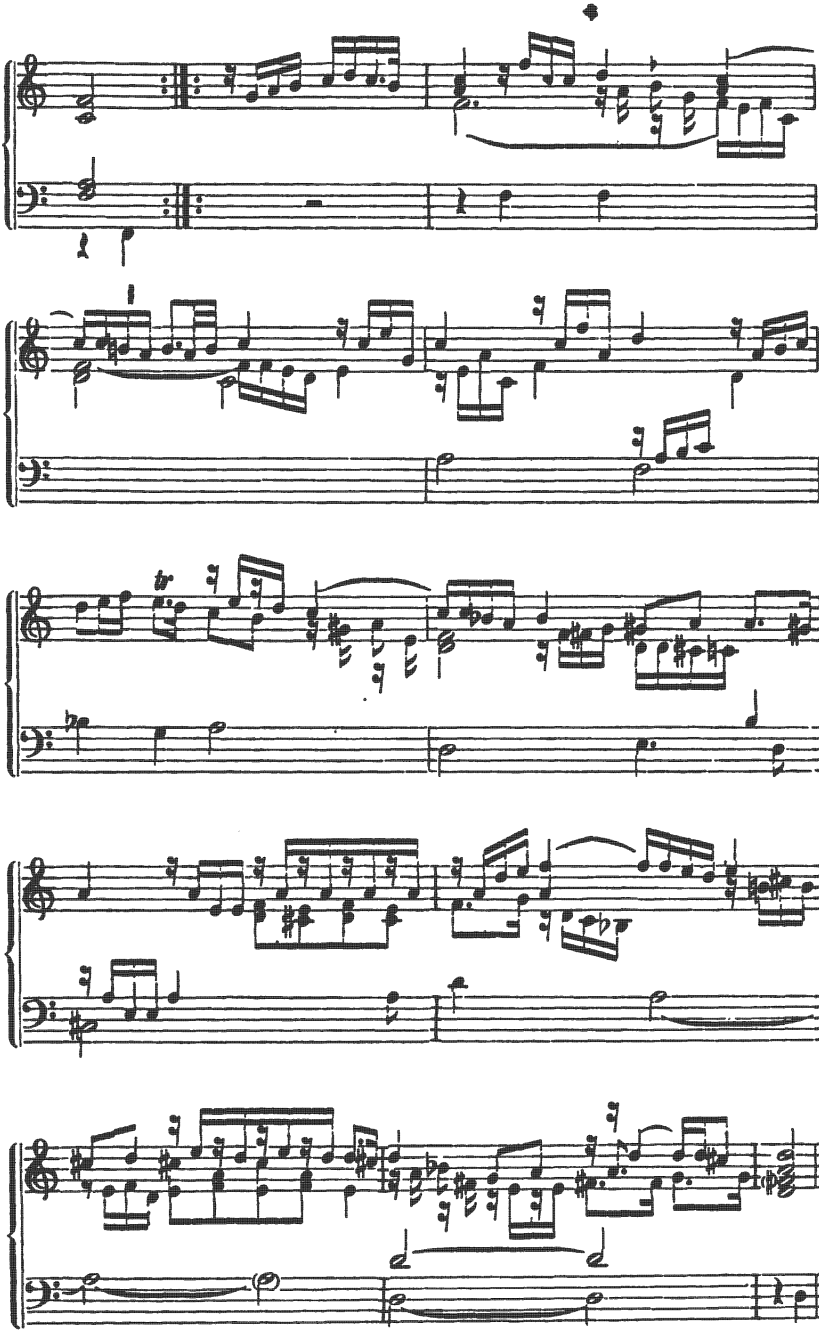
2. Partita in D♭. Joh. Krieger, 6 Music. Partien f. Clav. 1697.

Allemande (lebhaft und kräftig).
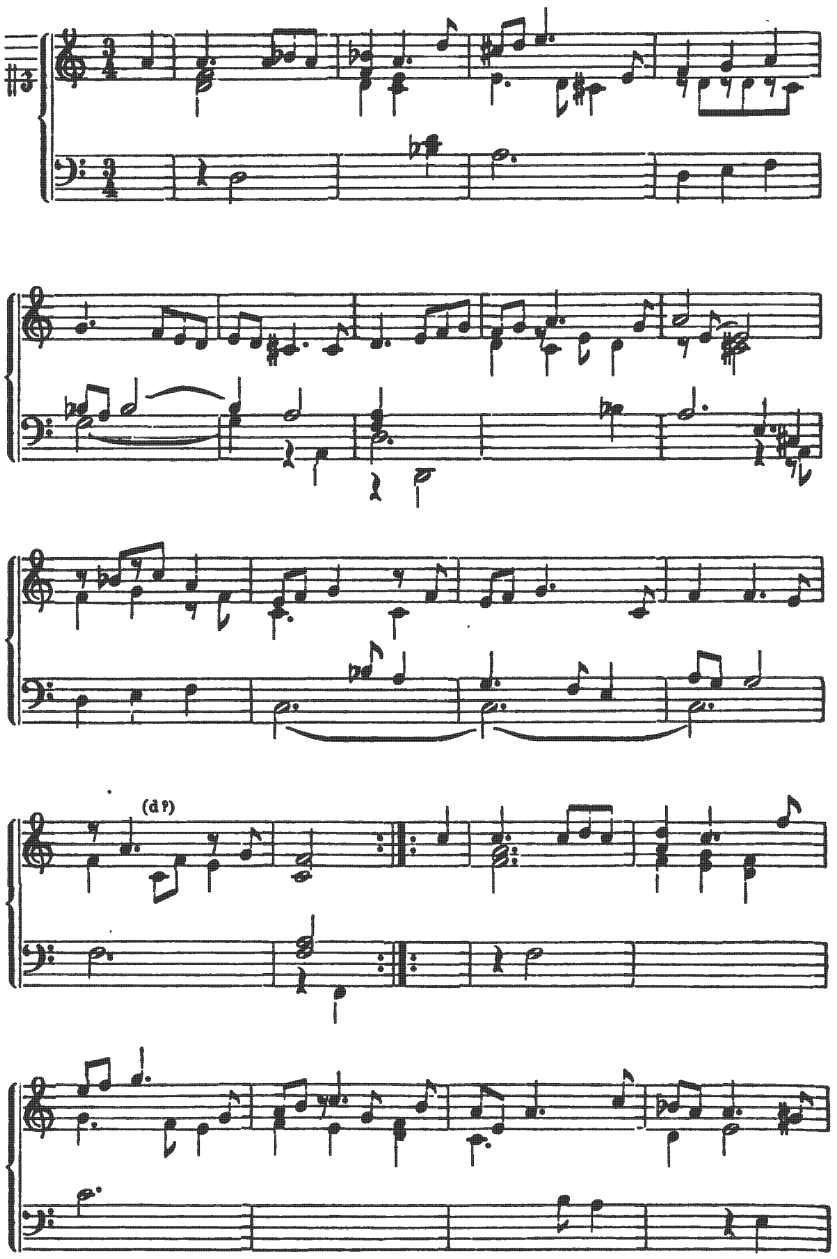


Pausen fehlen, aufser den 8tel- und 16tel Pausen.
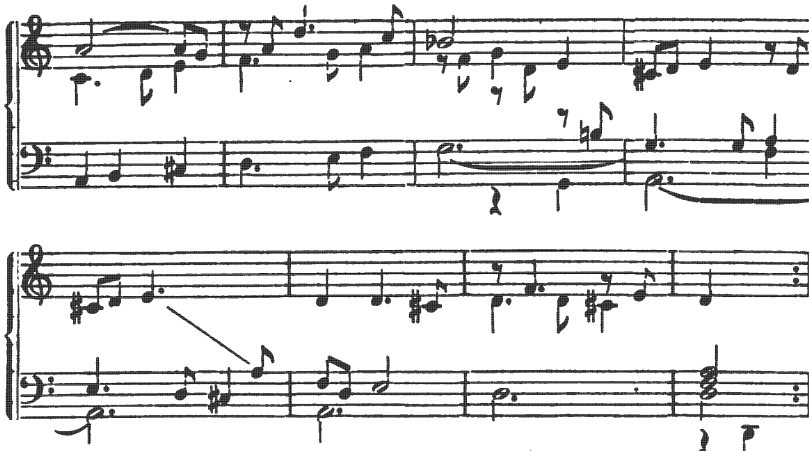




a

Corrente (Tempo wie vorher, sanft.) (6 Viertel im Takt.)





Fortsetzung als Beilage.

Mitteilungen.

* Les maîtres musiciens de la Renaissance française, éditions publiées par M. Henry Expert, sur les manuscrits les plus authentiques et les meilleurs imprimés du XVIe siècle, avec variantes, notes historiques et critiques, transcriptions en notation moderne, etc. Orlandus de Lassus. Premier Fascicule de Mélanges. Paris 1894 Alphonse Leduc, éditeur. kl. fol. Part. XVIII und 117 Seit. In der Vorrede teilt der Herausgeber seinen Plan mit: er beabsichtigt nicht nur Franzosen, sondern auch Belgier in seine Sammlung aufzunehmen. Er zählt eine lange Reihe Komponisten auf, die er berücksichtigen will, darunter befindet sich aber auch Gluck und César Franck. Der 1. Band umfasst 30 Chansons zu 4 Stimmen von *Orl. de Lassus* aus dem Druckwerke: Les Méslanges . . . contenantz plusieurs chansons, a 4, 5, 6, 8, 10, parties reveuz par luy, et augmentez. Paris 1576 par Adr. le Roy & Rob. Ballard. Titel im Facsimile. Dedikation von den Verlegern mit 1576 gezeichnet. 3 Lobgedichte auf Lassus, dessen Porträt, das bekannte mit „aetatis suae 39" gezeichnete, der Index über die 4stimmigen Chansons, denen darauf die Partitur in den alten Originalschlüsseln mit einem Klavier-Auszuge folgen. Die Ausgabe ist korrekt und der Druck, sowie das Papier gut und der Aufgabe angemessen. Die hinzugefügten Versetzungszeichen stehen über den Noten und man erkennt überall eine sorgsame und sachgemäße Redaktion. Wir wünschen dem sehr verdienstlichen Unternehmen ein gutes Gedeihen. Lassus ist jedem Historiker soweit bekannt, dass es überflüssig erscheint ein Wort des Lobes über denselben hinzuzufügen. Leider kann ich den Preis des Bandes nicht mitteilen.

* Der in Nr. 7 der Monatshefte angezeigte Musikkatalog von Jacques Rosenthal in München, Karlstr. 10, nicht zu verwechseln mit Ludwig Rosenthal in München, ist soeben erschienen und enthält eine recht wertvolle Sammlung von alten und älteren Werken aus allen Musikfächern. Die Preise sind dementsprechend auch ziemlich hoch gegriffen. So kostet z. B. die Tenor-

stimme von Forster's Liederbüchern Teil 1—4 (leider sind die Ausgaben nicht genau bezeichnet) 260 M.

* Catalogue de la collection d' Instruments de musique anciens ou curieux formée par *C. C. Snoeck*. Gand 1894 J. Vuylsteke, éditeur. 8°. VIII u. 216 S. mit 1145 Nrn. Erst letzthin wurde hier ein Katalog einer Privat-Musikbibliothek angezeigt, die durch ihren Reichtum unsere Bewunderung erregte. Abermals sendet ein Niederländer einen Katalog seiner reichen Instrumentensammlung in die Welt, der uns nicht weniger in Bewunderung versetzt. Der Katalog ist sehr verständig und mit grofser Sorgsamkeit angelegt. Ohne Weitschweifigkeit erfährt man aus wenigen Zeilen alles Wissenswerte und einige beigegebene photographische Wiedergaben von Instrumenten vervollständigen das Bild. Mit untergeordneten Instrumenten beginnt der Katalog, als Ziehharmonika, Bauerleyer, Maultrommel bis zur Stimmgabel herab, 119 Nrn., davon repräsentieren einzelne Nrn. ganze Sammlungen. Darauf folgen orgelartige Instrumente, wie Regale, Accordeon, Physharmonica, Melodicon u. s. w., diesen schliefsen sich mit Nr. 137 die Schlaginstrumente an, wie Hackbrett, Pauke, denen auch die Klavierinstrumente sich anreihen (Nr. 154—192) wie Clavichorde, gebunden und ungebunden, auch bundfrei genannt, ein Piano-Clavecin aus deutscher Fabrik in Flügelform aus dem 18. Jh. zu 5 Oktaven und Pianoforte in allen Formen. Warum der Herr Verfasser die nun folgende Abteilung von der vorhergehenden trennt, ist nicht recht ersichtlich, denn sie enthält wieder Klavierinstrumente, Nr. 212—239 und zwar das Virginal oder Epinette, das Clavecin, hierbei Instrumente von André und Hans Ruckers von 1614 und 1618, Paul Steinicht 1657. Diesen schliefsen sich die Zittern, Guitarren, Lauten und dergleichen Reifsinstrumente an (240—417, den Schluss bilden aufsereuropäische Instrumente). Unter den Lauten (Nr. 303) befindet sich auch eine von „Magno Dieffopruchar à Venetia 1610", dies muss ein Nachkomme des Gaspard's sein (siehe M. f. M. 1893, S. 179). Nun folgen die Streichinstrumente, darunter einige von hohem Alter, so z. B. Nr. 507 eine Violine von „*Morglato Morella Mantua 1515*". Dies wäre wohl die bis jetzt älteste bekannte Violine mit 4 Saiten. (Nr. 418—640). Mit Nr. 648 beginnen die Blasinstrumente, die bis Nr. 1124 reichen. Schon aus der hohen Nummer lässt sich die Reichhaltigkeit der Sammlung erkennen und ermessen, was für ein Kapital darin stecken muss, ganz abgesehen von dem Raume und den laufenden Unkosten, welche eine solche Sammlung beansprucht. Von Nr. 1125 bis 1145, dem Schlusse, sind Metronome, Monochorde und ähnliche Hilfsinstrumente verzeichnet. Der Herr Verfasser hat dem Kataloge noch ein alphabetisches Register über die Instrumente beigefügt, doch wichtiger wäre ein Register über die verzeichneten Instrumentenmacher gewesen. Es wäre eine sehr dankenswerte Arbeit über sämtliche in Katalogen erschienene Instrumenten-Sammlungen ein Register der Instrumentenmacher herzustellen.

* *Vyt, Camille*, Antiquariat in *Gand*, rue des Régnesses Nr. 1. Catalogue 374. Enthält 744 Werke über Musik und Theater, theoretische und praktische, dabei seltene und interessante Werke älterer und neuester Zeit. Katalog gratis zu beziehen.

* Hierbei eine Beilage: Katalog Zwickau Bog. 29.
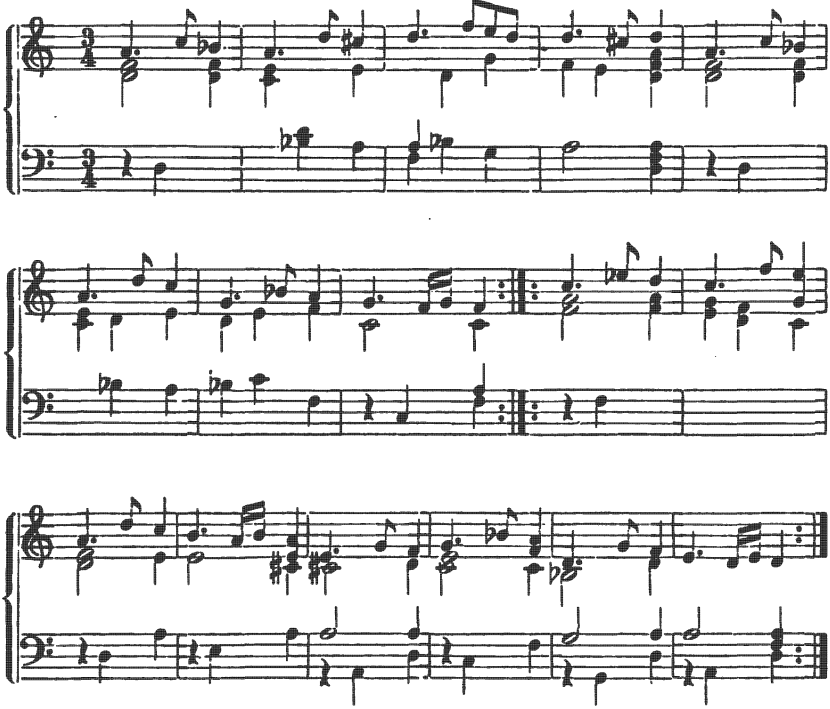
Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Johann Krieger

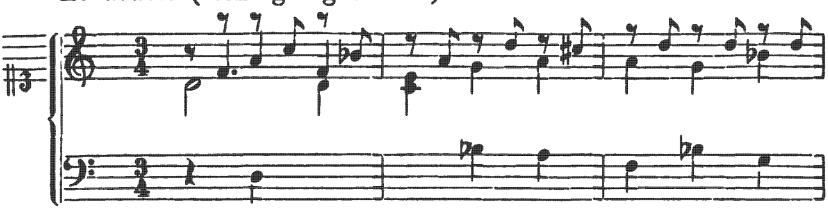
als Komponist.
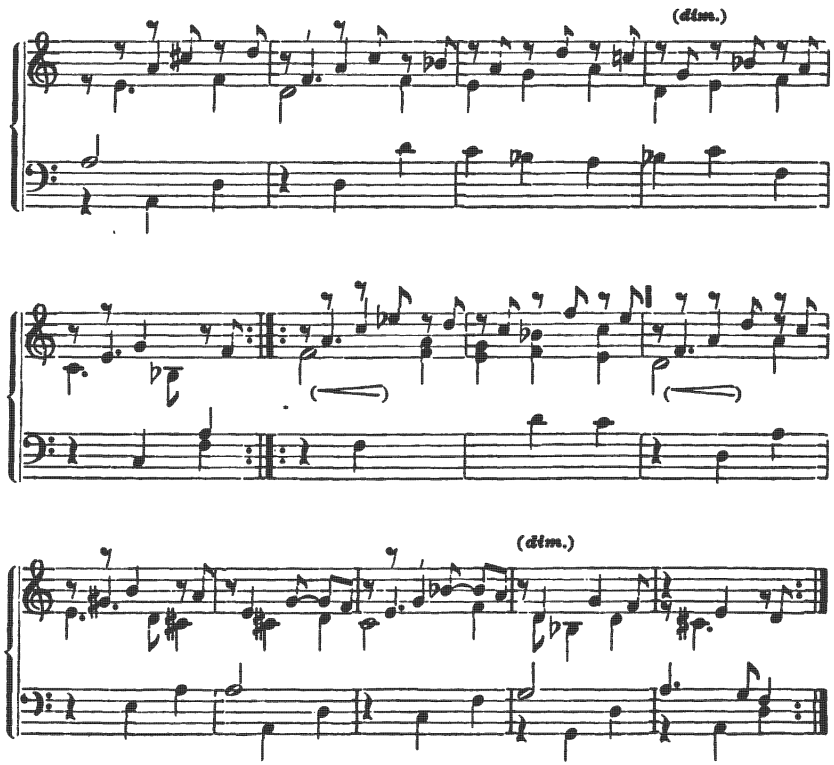
(Fortsetzung zum Artikel im Hauptblatte S. 137.)

Sarabande (dasselbe Tempo).
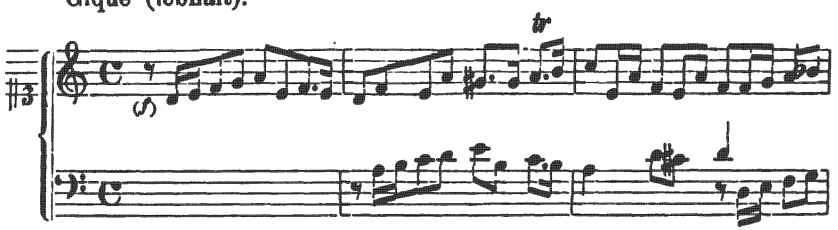


Le double (recht gut gebunden).
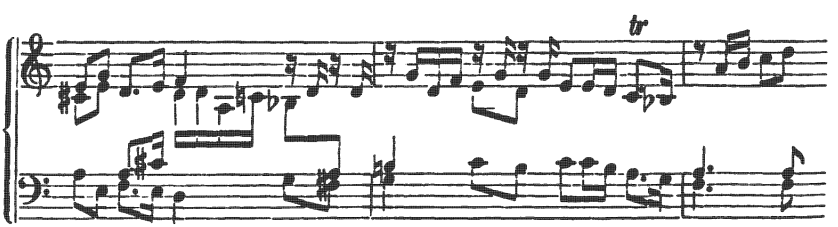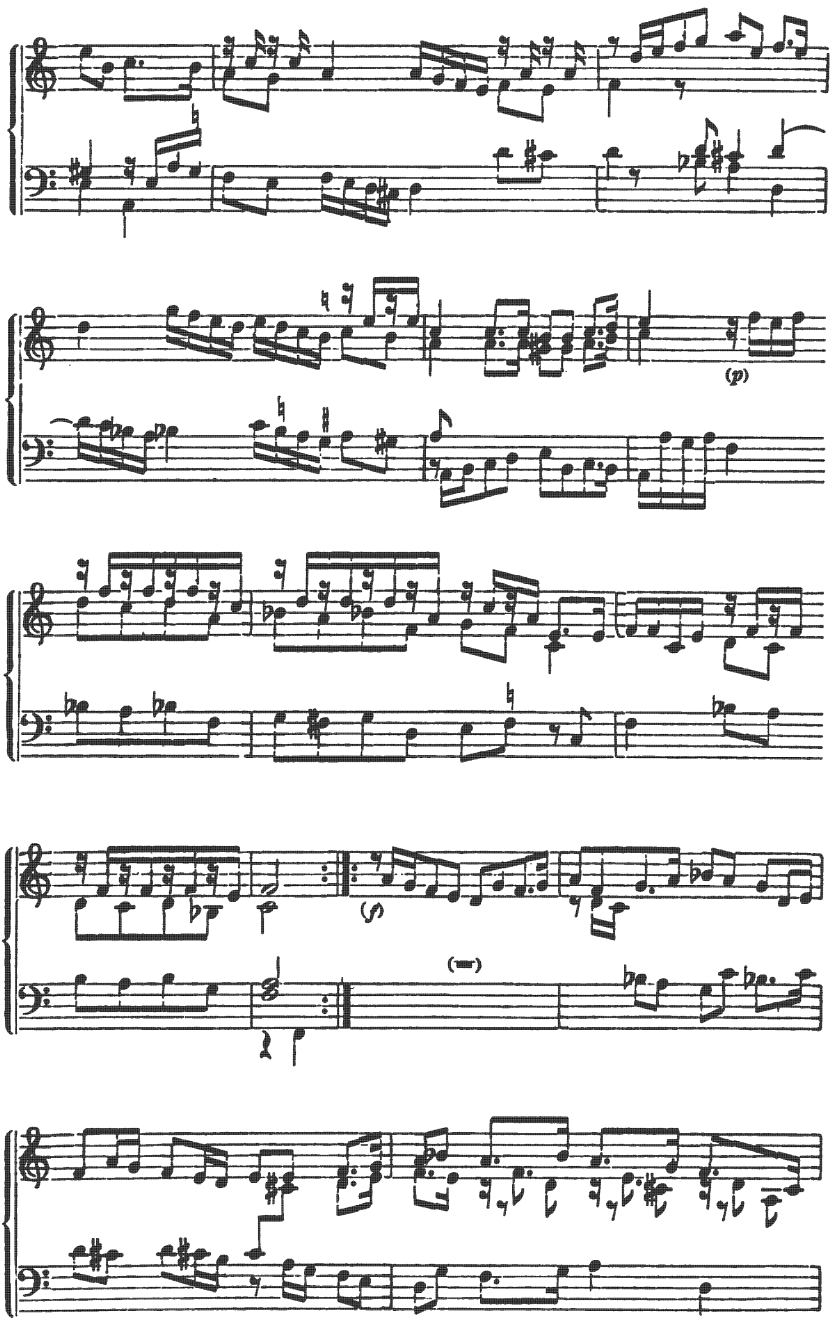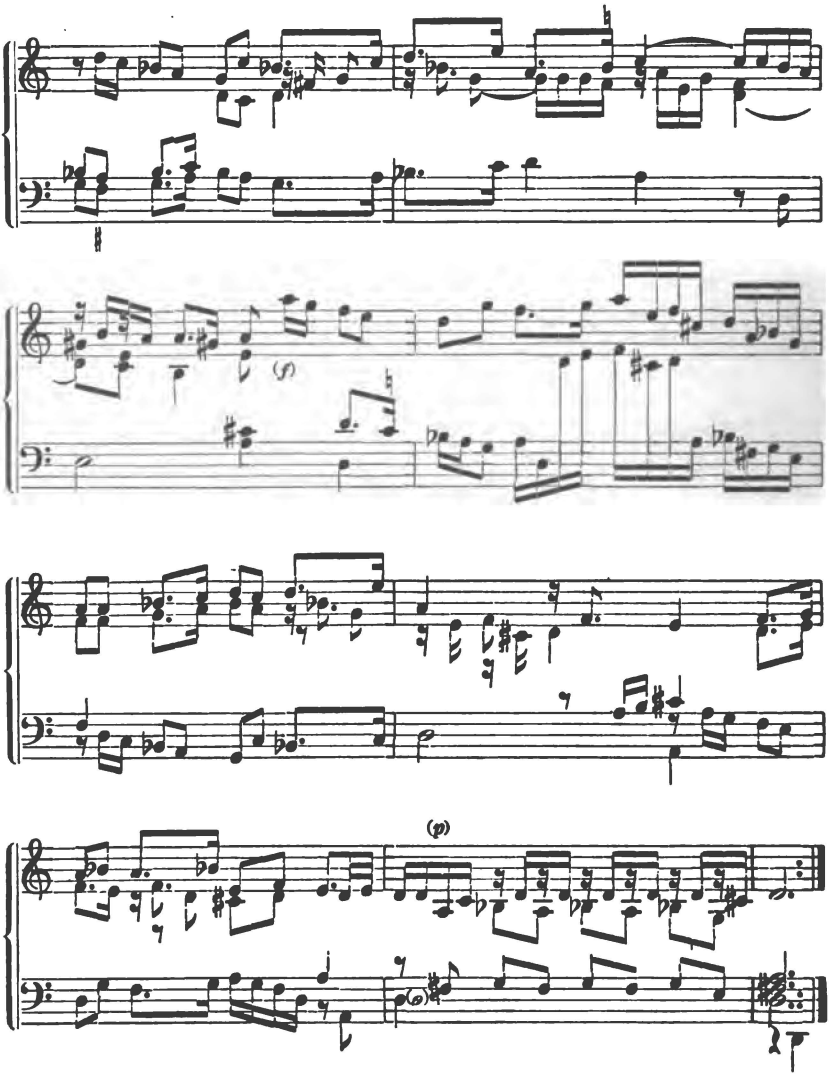




Gique (lebhaft).
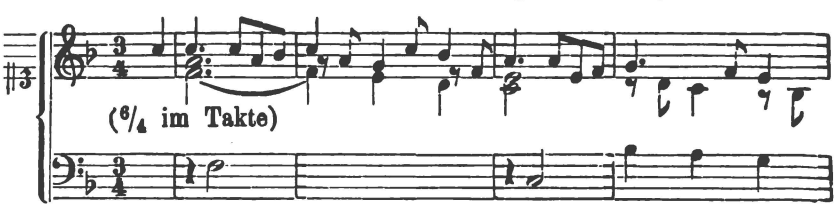


Ohne Pause.
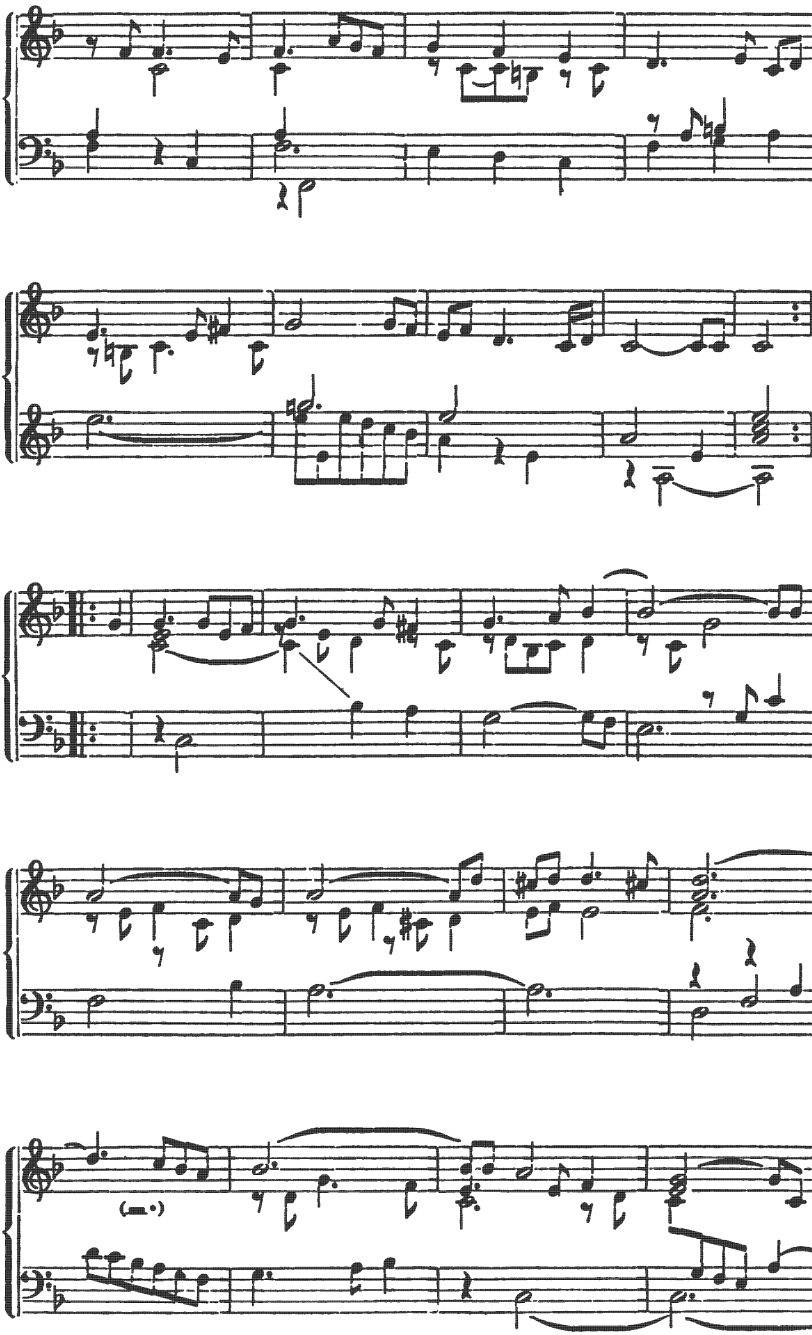



(p)
(f)
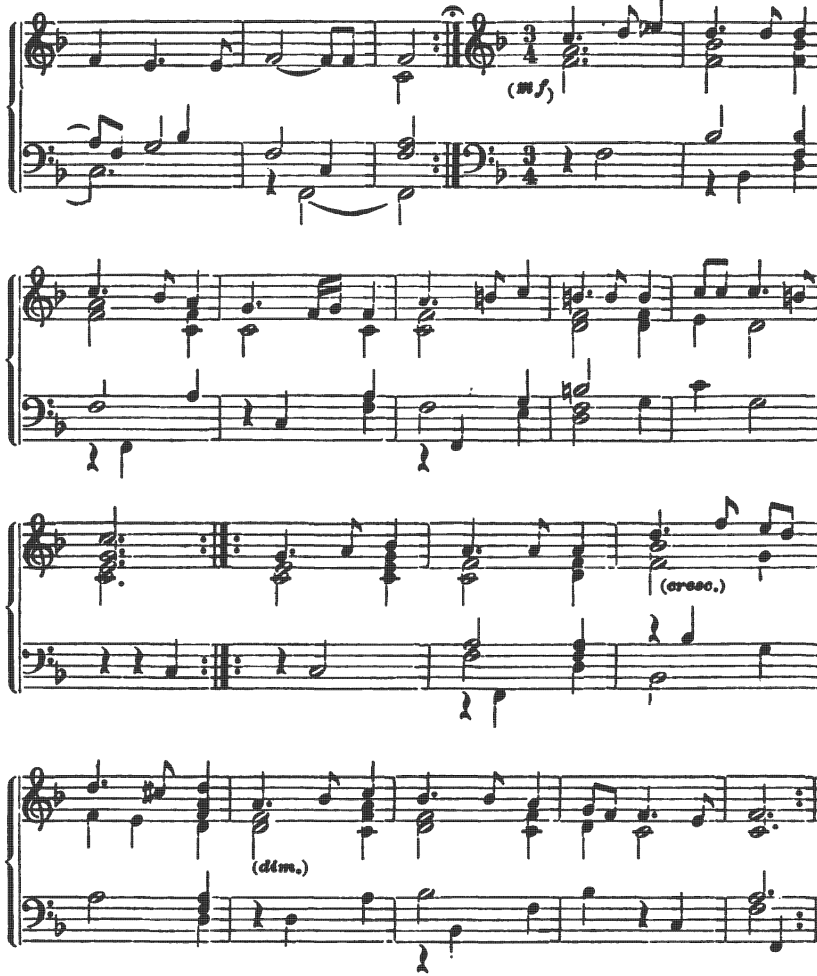


Corrente aus der 3. Partie in F (ruhiges Zeitmafs).
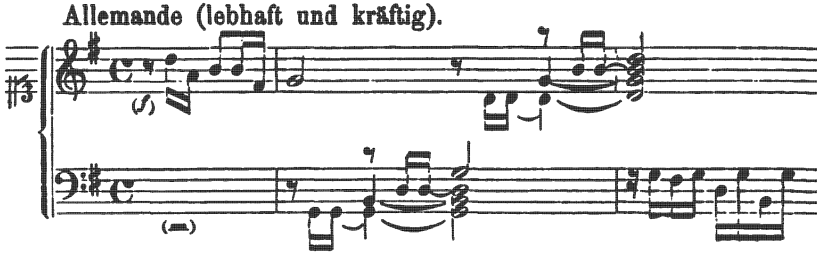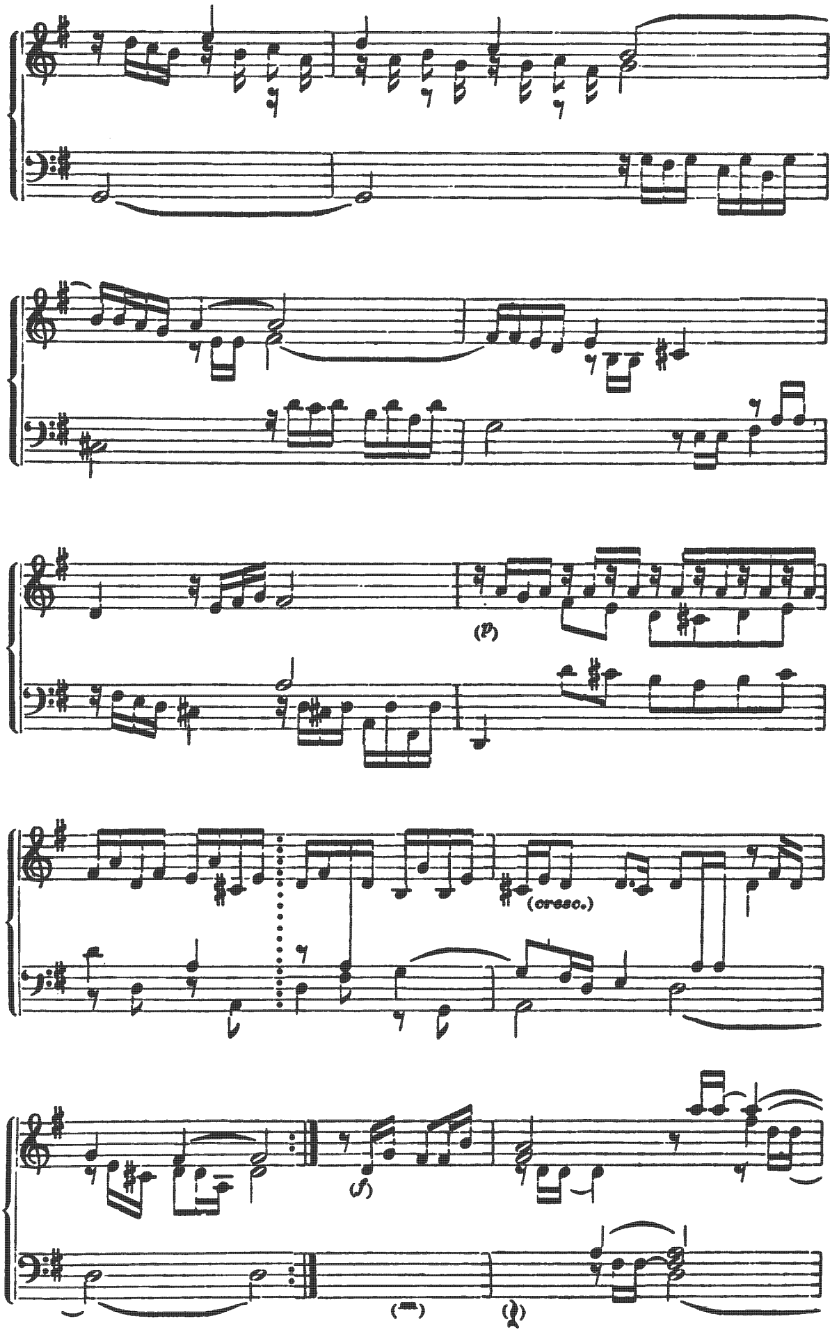




Sarabanda (dasselbe Tempo).
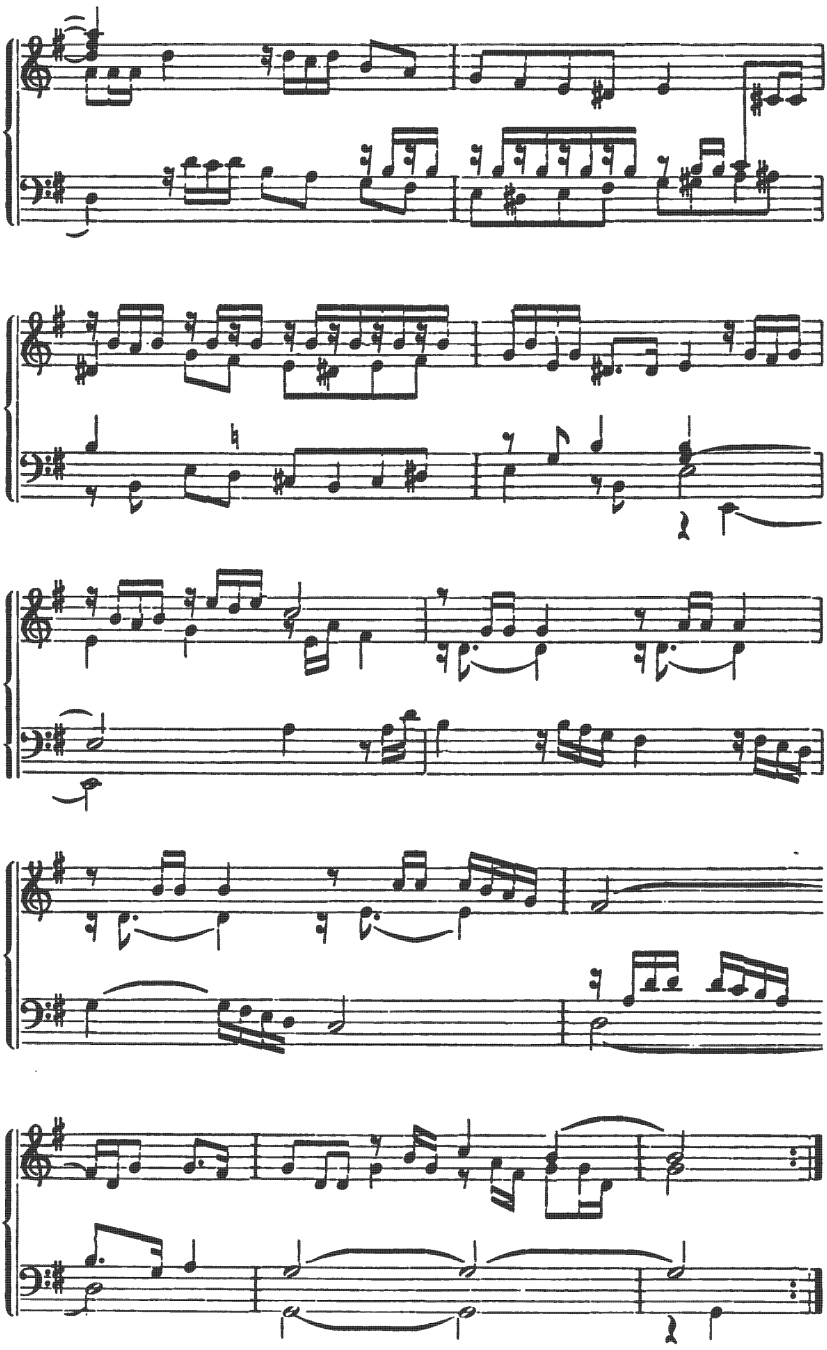


4. Partita in G♯.

Allemande (lebhaft und kräftig).
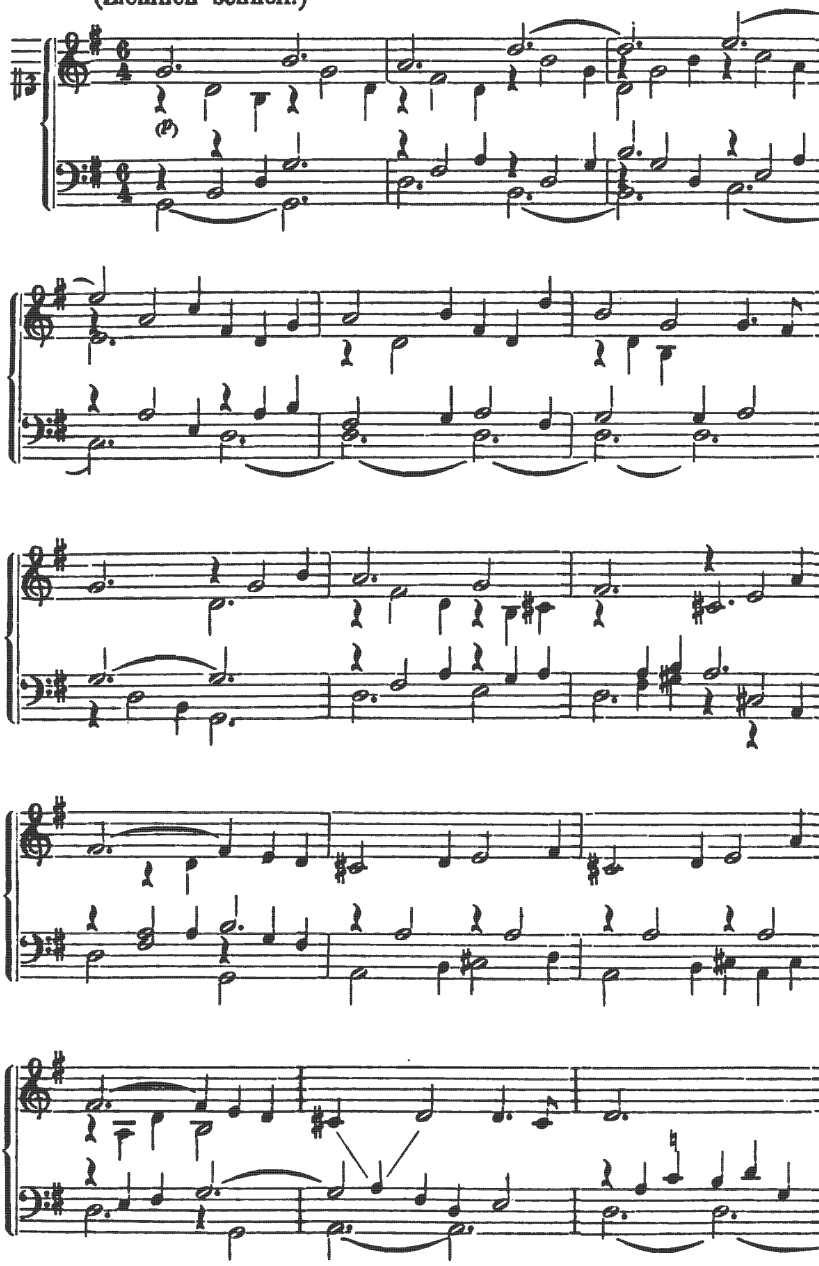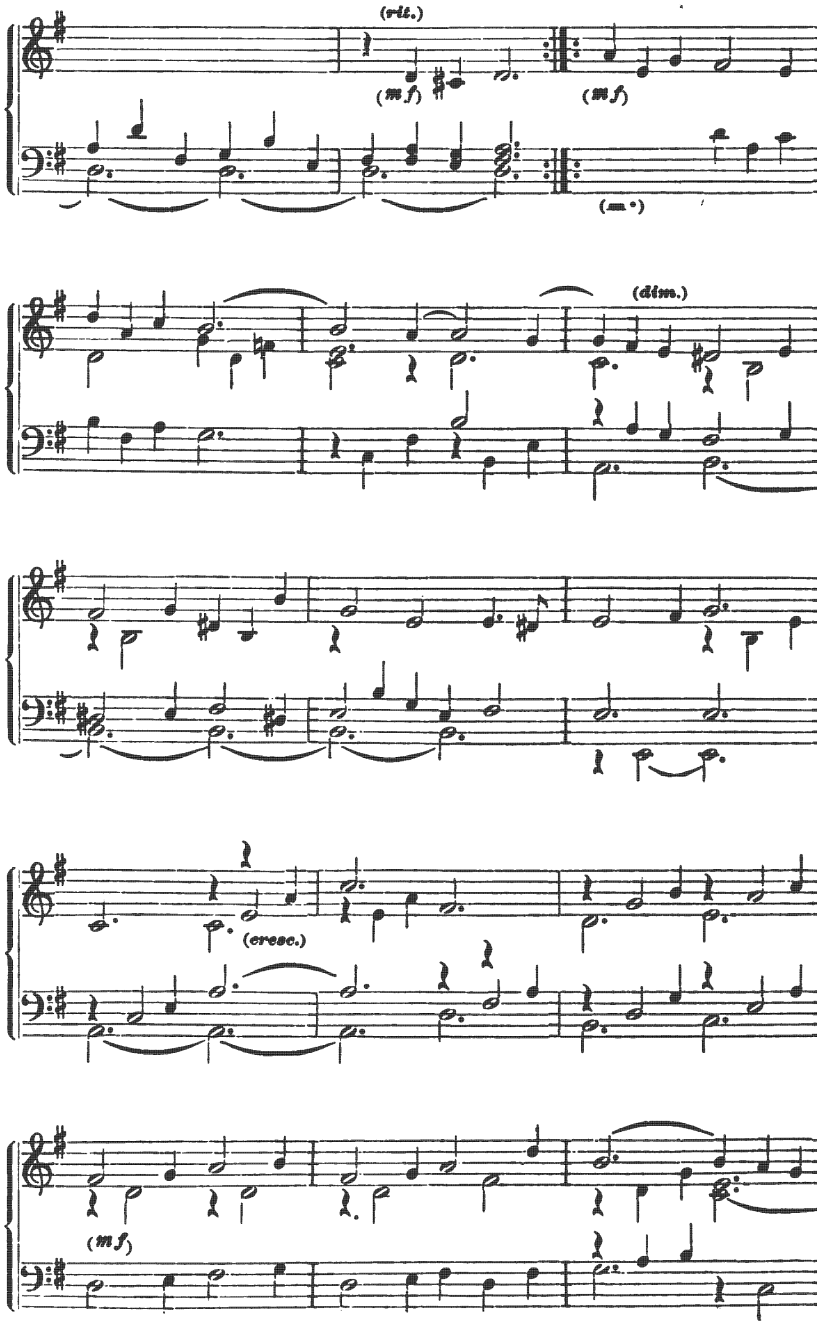



(p)
(cresc.)
(f)
(=)
(!)

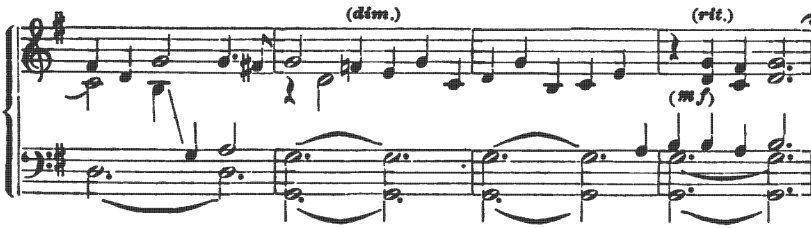


In der 4. Partie die Gique, letzter Satz.

(Ziemlich schnell.)




(rit.)
(mf)
(mf)
(mf)
(dim.)
(cresc.)
(mf)
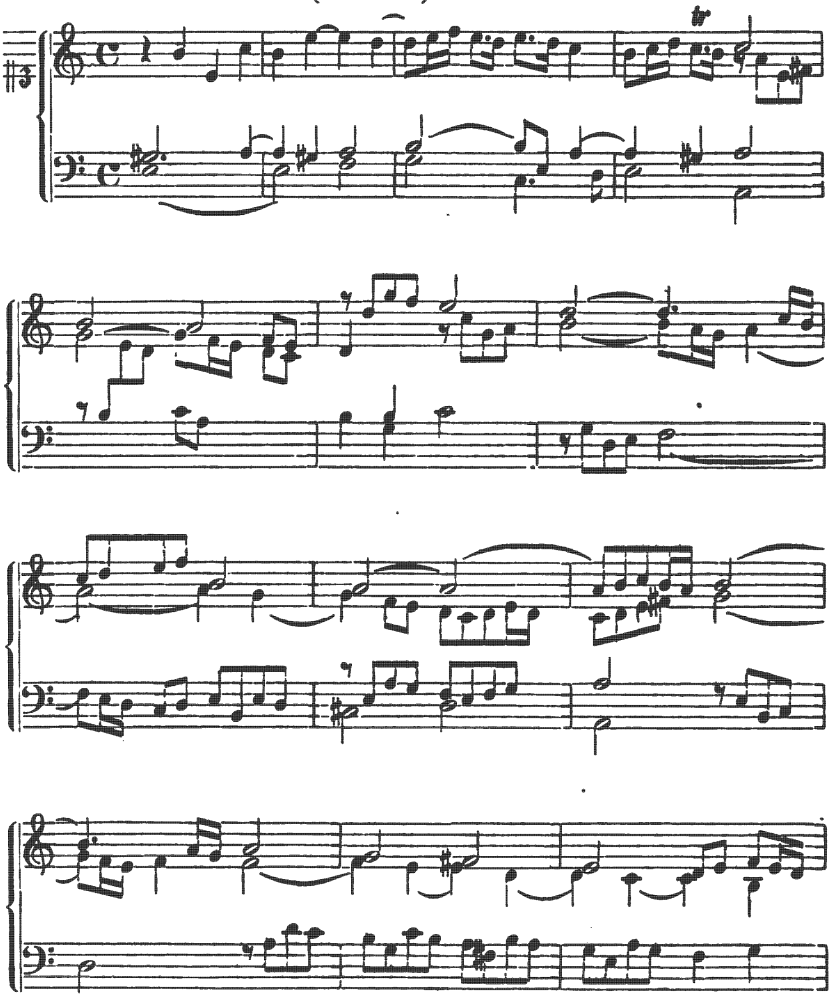


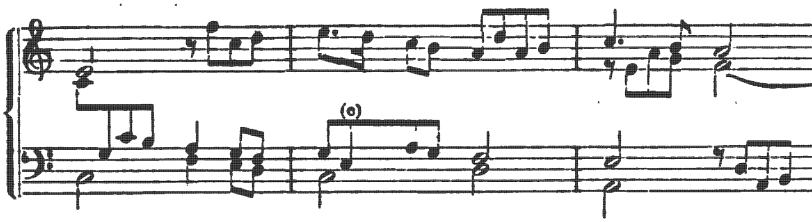
Johann Kriegers Anmutige Clavier-Übung. Nürnberg 1699. (Siehe Seite 129 und 131.) Über den Druck, der mir erst nachträglich zugänglich war, sei noch nachgetragen, dass die Dedication mit dem Datum: Zittau den 20. Dez. 1698 gezeichnet ist. Der Druck ist mit denselben Typen ausgeführt wie der von 1697. Druckfehler sind reichlich vorhanden, die sich aber bis auf wenige leicht verbessern lassen. Die Dedication bietet nichts Bemerkenswertes, dagegen giebt der Verleger Endter am Schluss ein Nachwort, worin er sich beklagt, dass die 6 Partien von 1697 wenig Abnehmer gefunden haben, selbst von den Herren des Music-Collegiums in Nürnberg, denen sie gewidmet sind, haben sich [nur die drei Herren: Joh. Christoph von Lempen, Joh. Andr. Schöner und Christoph Ad. Nägelein erkenntlich gezeigt. Trotzdem habe er sich nicht gescheut, das vorliegende Werk abermals in Verlag zu nehmen, da er von der Vortrefflichkeit desselben vollkommen überzeugt sei.

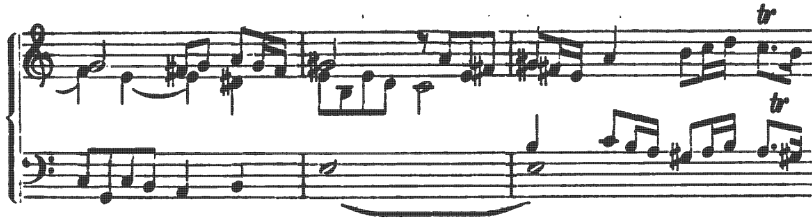
Mein auf Seite 135 ausgesprochenes Urteil muss ich nach Kenntnisnahme des vorliegenden Werkes, welches das reifste seiner Muse ist, teilweise ändern. Die einzelnen Sätze stehen in keiner Verbindung mit einander, mit Ausnahme einiger Præludien, auf welche eine oder mehrere Fugen folgen. Krieger zeigt sich hier von einer weit vorteilhafteren Seite als in den 6 Partien von 1697. Während er dort mehr dem Sanften und Melodischen huldigt, zeigt er hier die ganze Kraft seiner kontrapunktischen Stärke und entwickelt eine Ausdrucksfähigkeit, die sich bis zu wuchtigen Akkorden steigert. Ich verweise ganz besonders auf die beiden Toccaten Seite 46 und 64, in denen er sich der Seb. Bach'schen Ausdrucksweise soweit nähert, dass er ihm als ebenbürtig an die Seite gesetzt werden kann. Händel hatte ganz recht, wenn er dies Werk ganz besonders schätzte, es als Muster aufstellte und sich danach bildete. Ob es Bach kannte, lässt sich vermuten, aber nicht beweisen. Spitta erwähnt nur seinen Bruder Johann Philipp. Beachtenswert ist auch die Chiacona, Seite 52, die zwar durch die Länge und Gleichartigkeit der Tonart ermüdend wirkt, sich aber am Ende zu einer Kraftentwickelung steigert, die uns

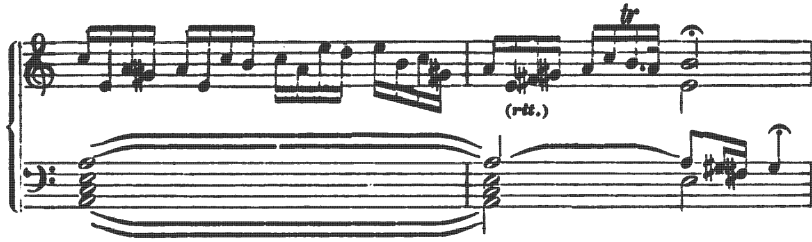
in Bewunderung versetzt. Man kann dieselbe einem Variationenwerke gleich achten, nur mit dem Unterschiede, dass der Bass sein Thema durchweg festhält, doch weifs er auch hier Abwechslung hineinzubringen, und der Wechsel zwischen den Motiven der Oberstimme mit dem Bass wirkt ungemein belebend. Ich will hier gleich bemerken, dass die Quadrupelfuge, die ich als ersten Satz auf Seite 137 veröffentlichte und sich so vielfach in Kopien vorfindet, aus vorliegendem Werke entnommen ist und auf das Präludium Seite 9 folgt.

Praeludium. S. 1. (Andante.)
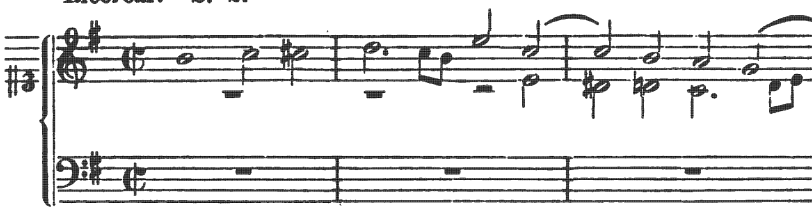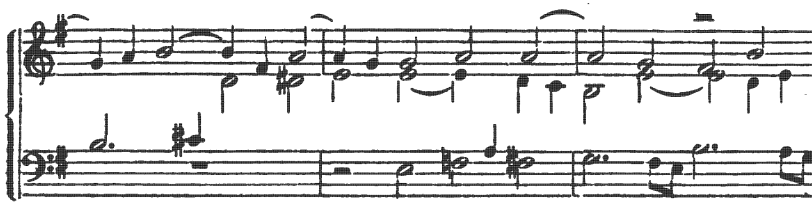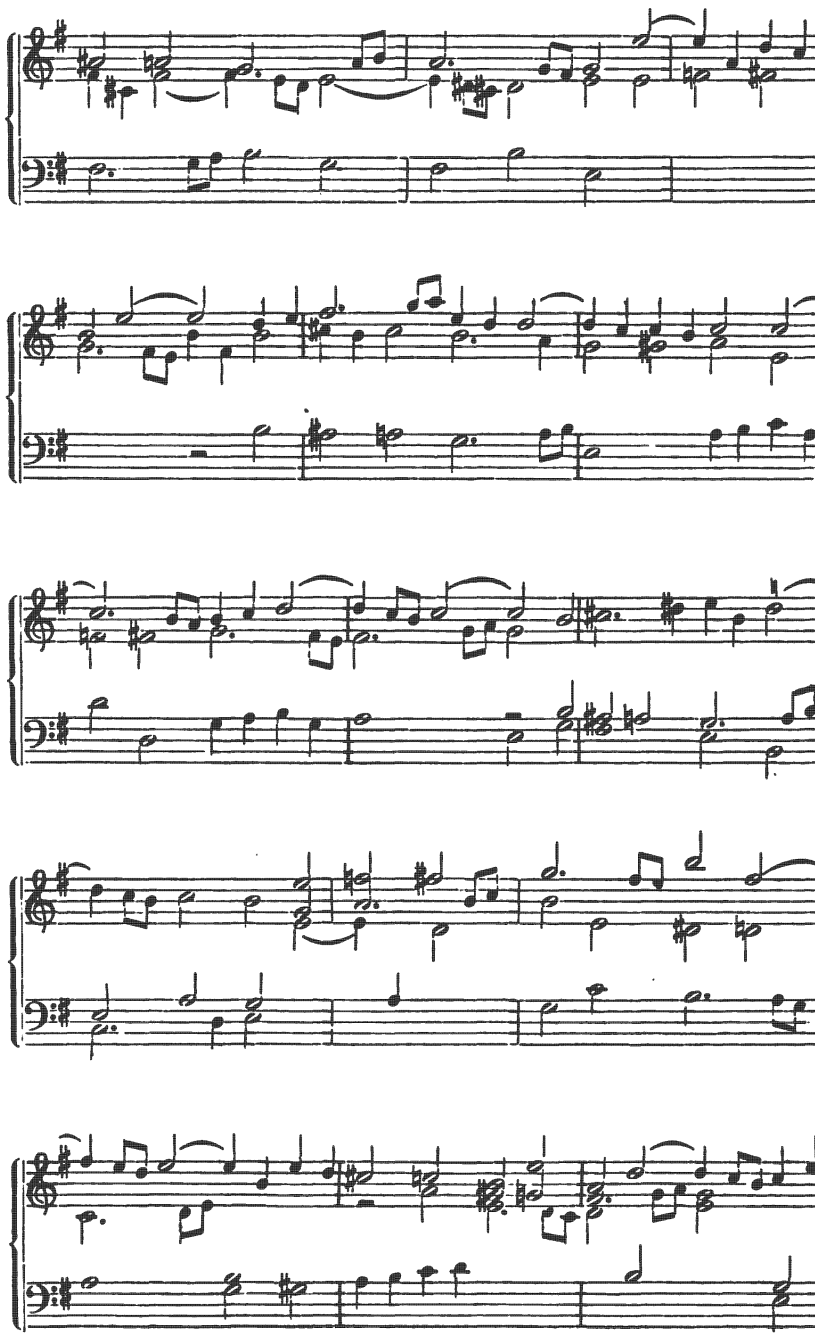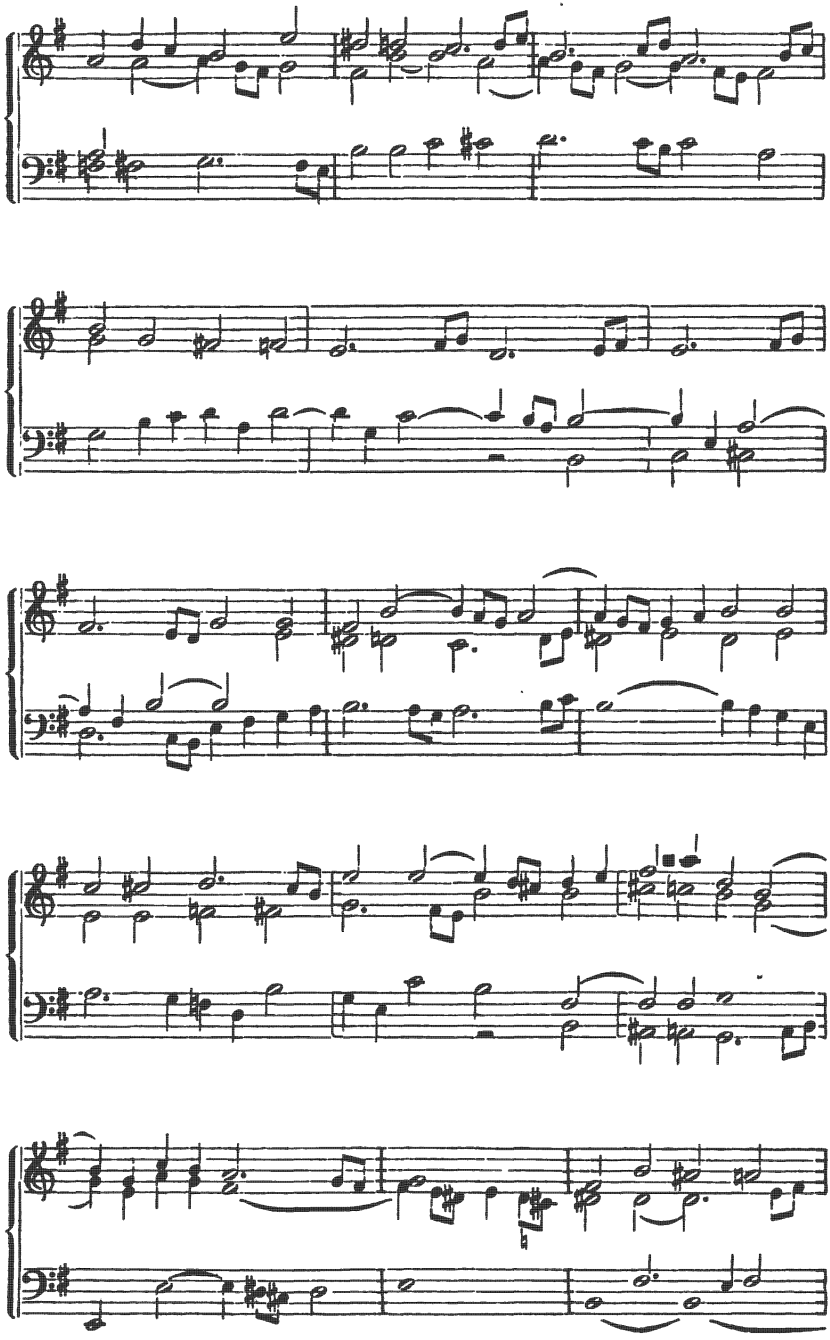








Ricercar. S. 2.

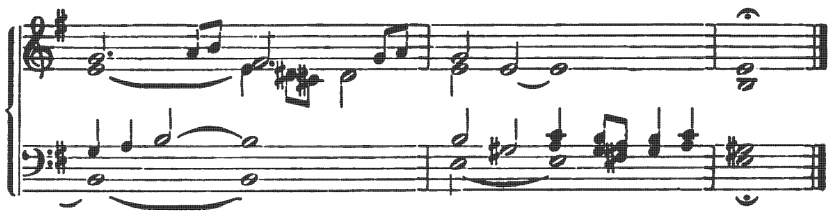


(Taktstriche stehen oft erst in weiter Entfernung. Pausen fehlen. Halbe Noten gleich Viertel im Andante-Tempo.)
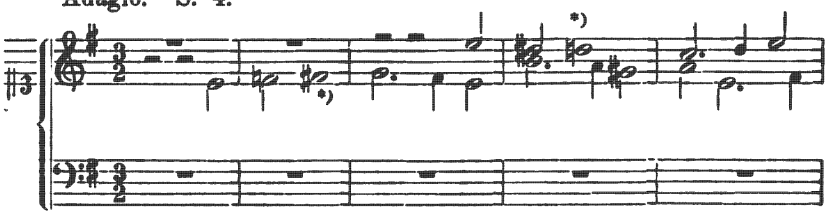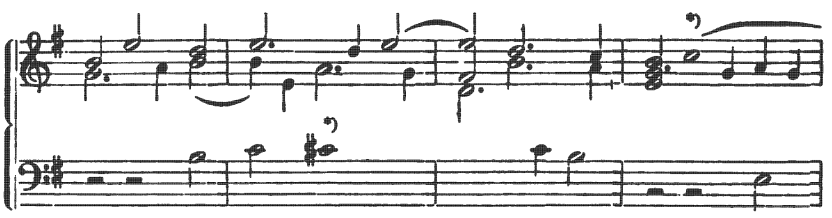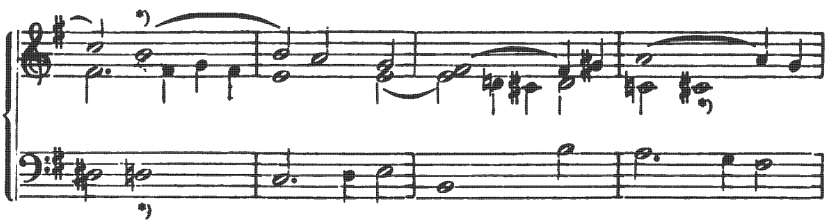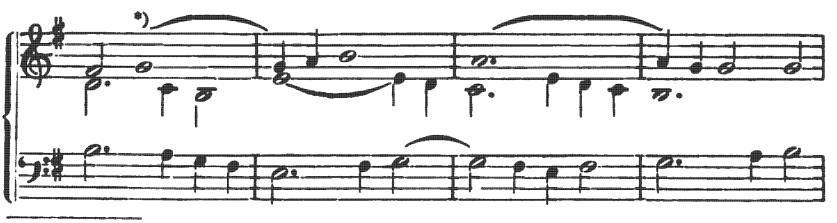








Adagio. S. 4.
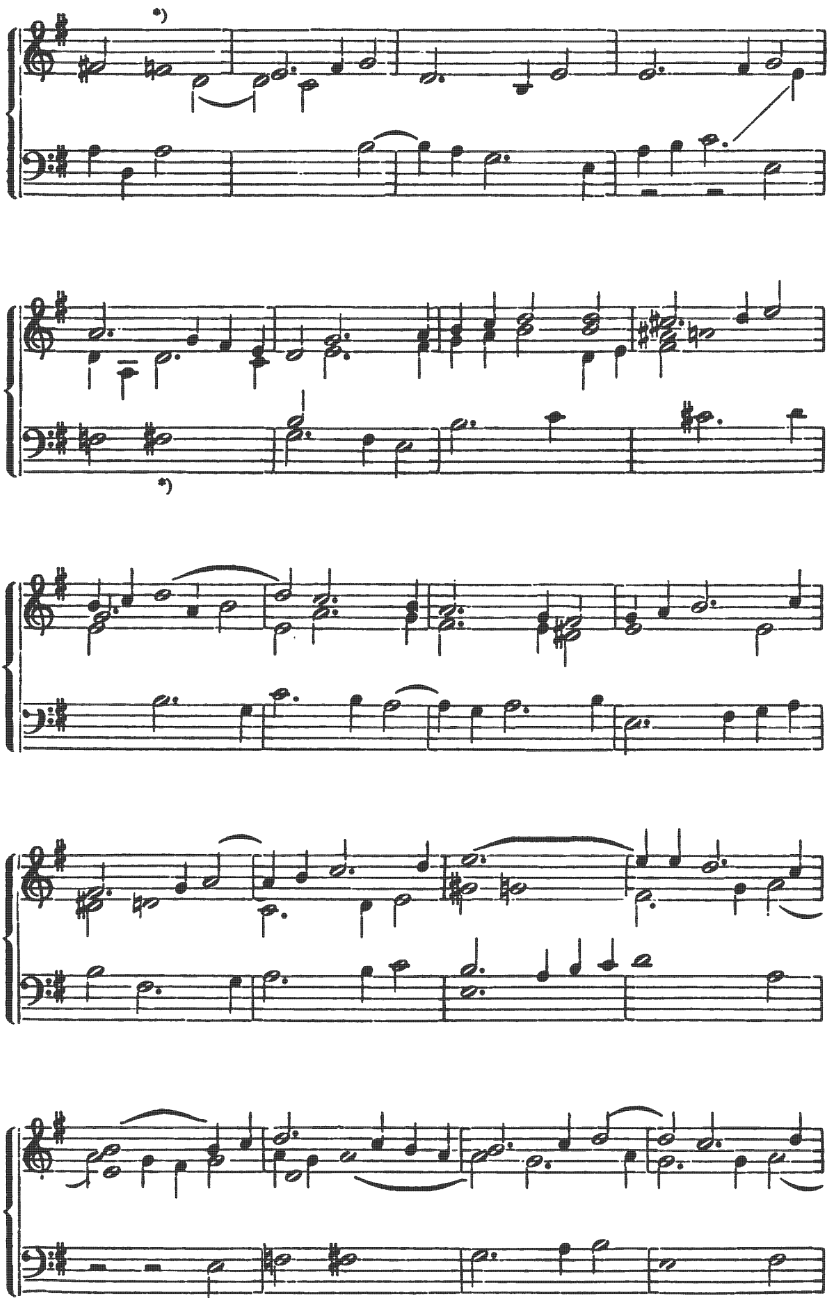


(3/2 im Takt.)
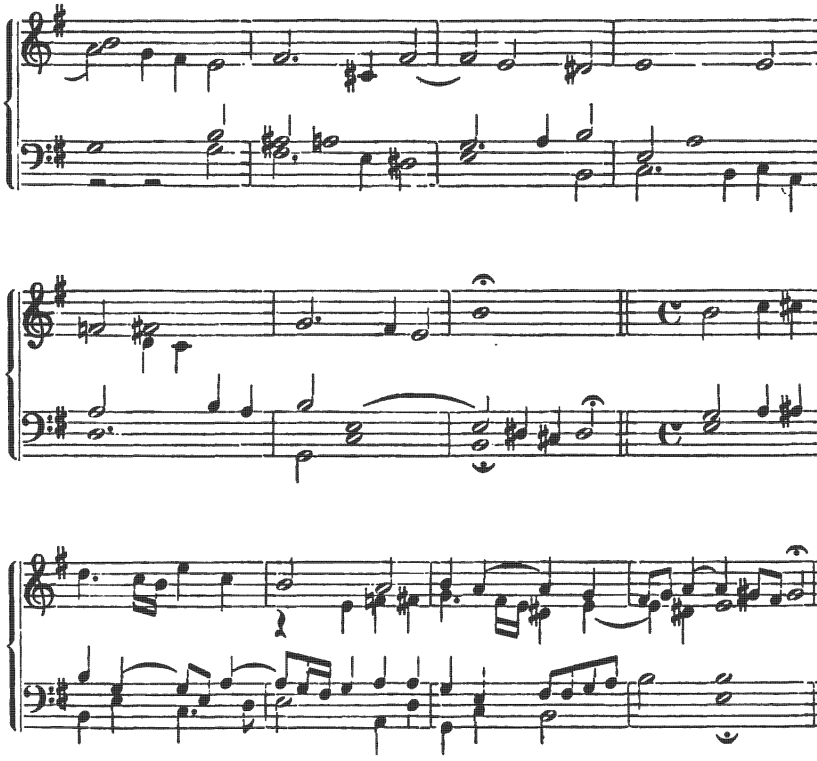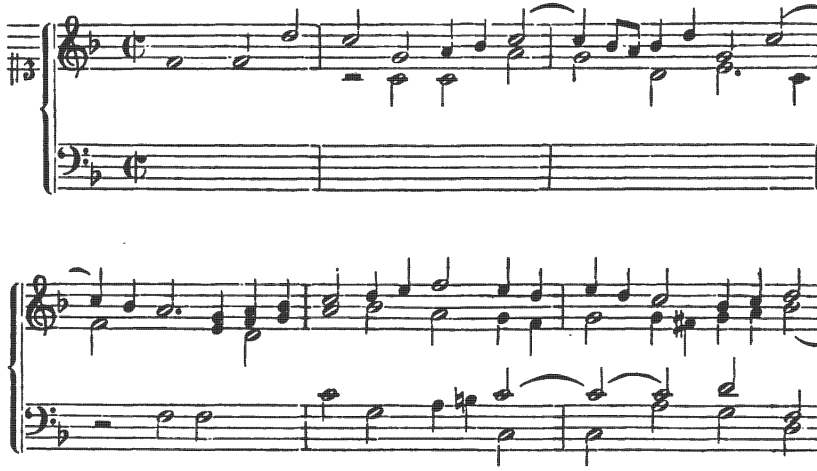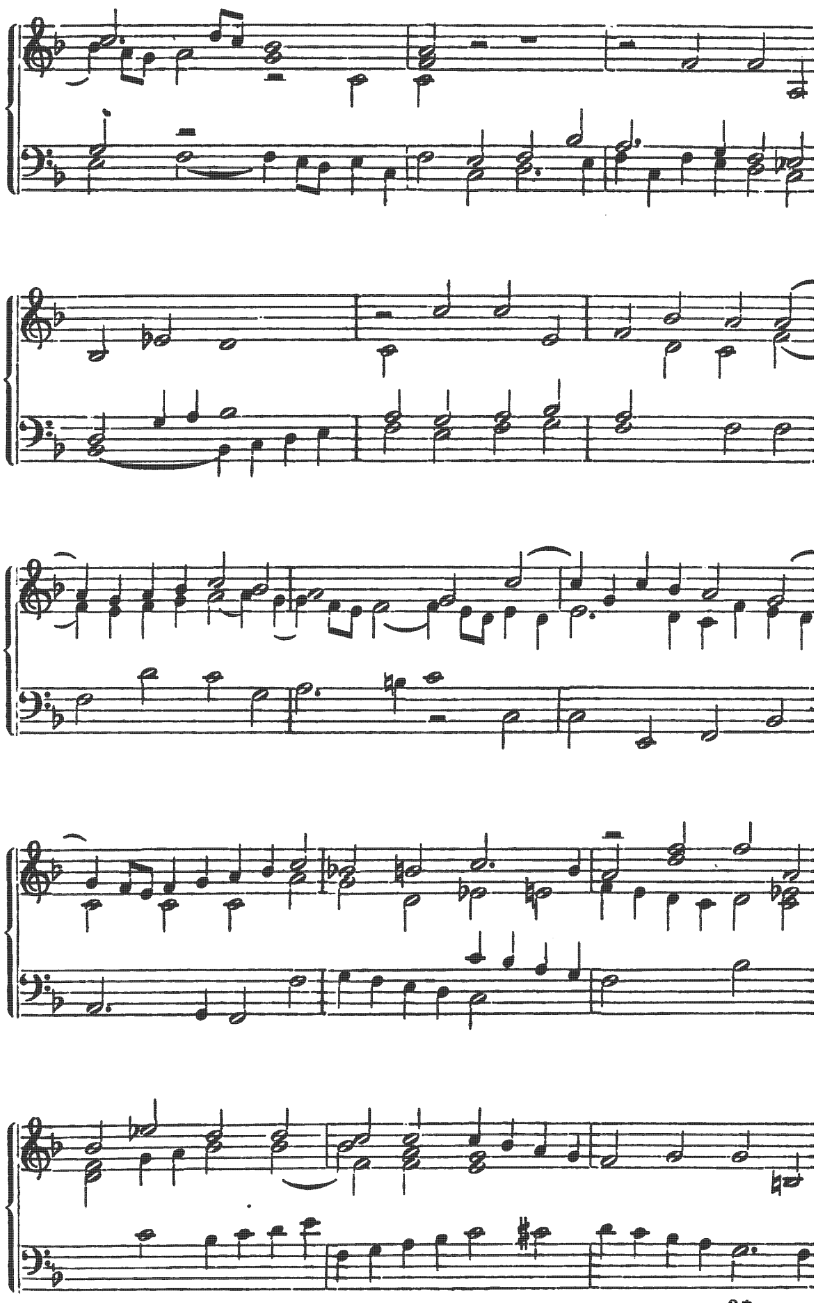






*) eine geschwärzte ganze Note (Semibrevis).
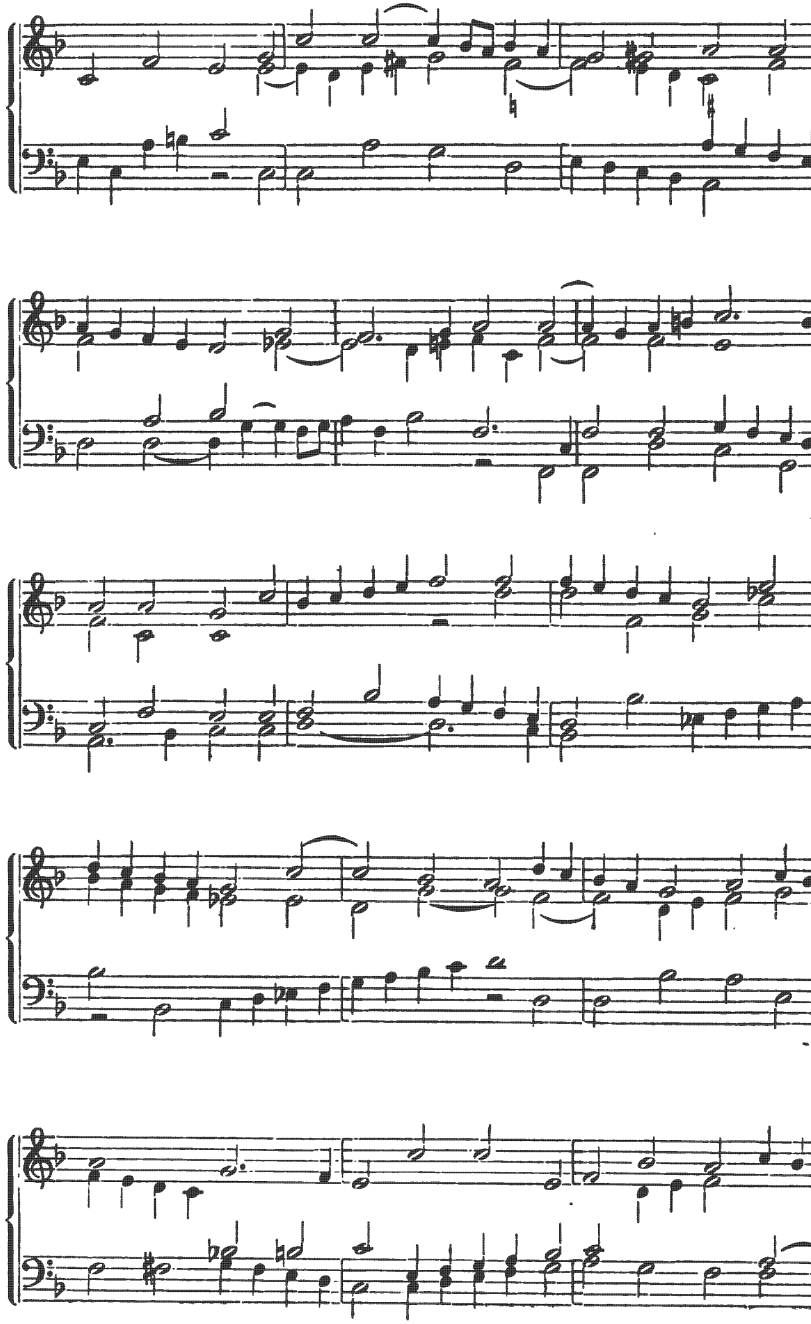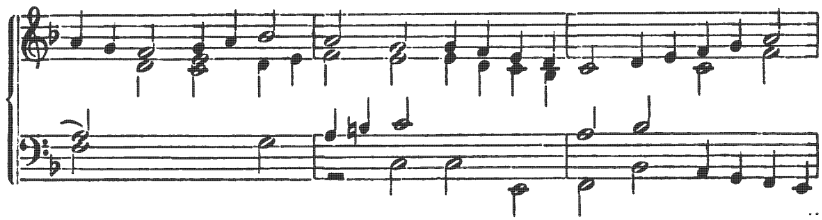




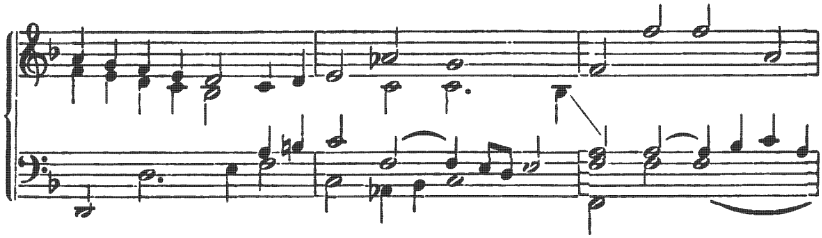
Ricercar. S. 6.
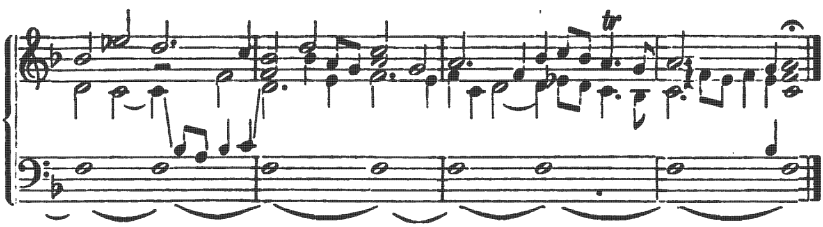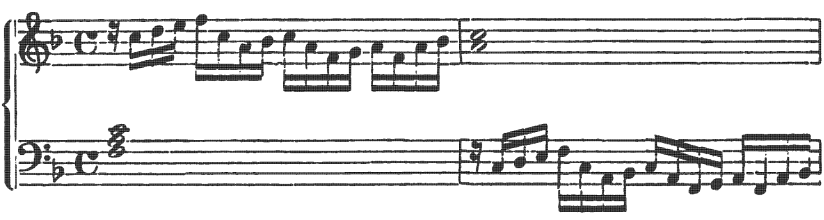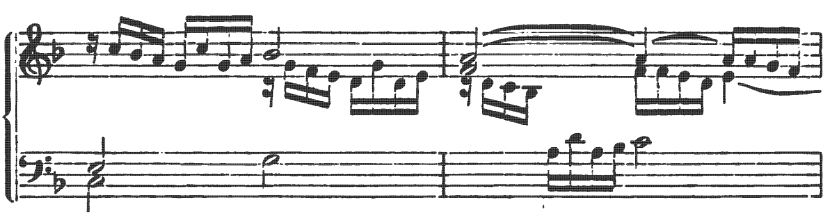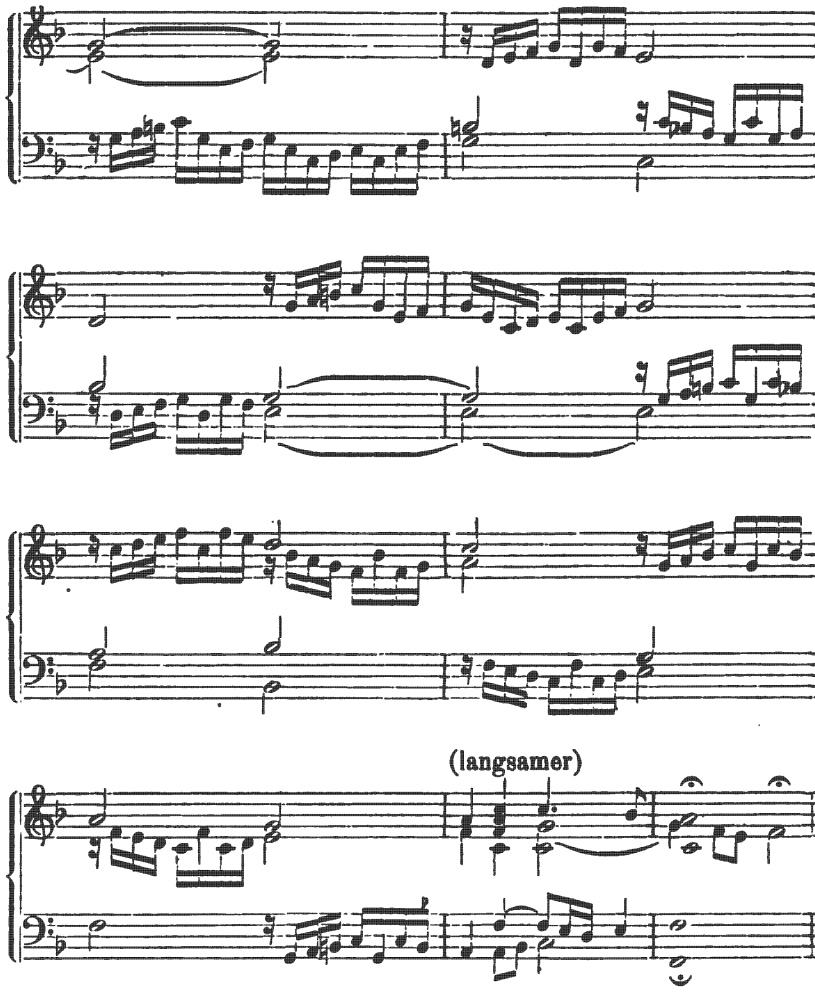












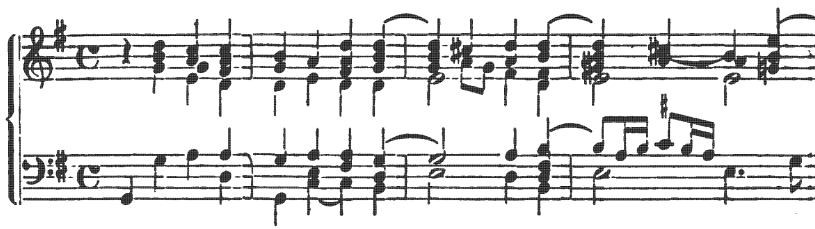
Praeludium. S. 8. (Lebhaft.)
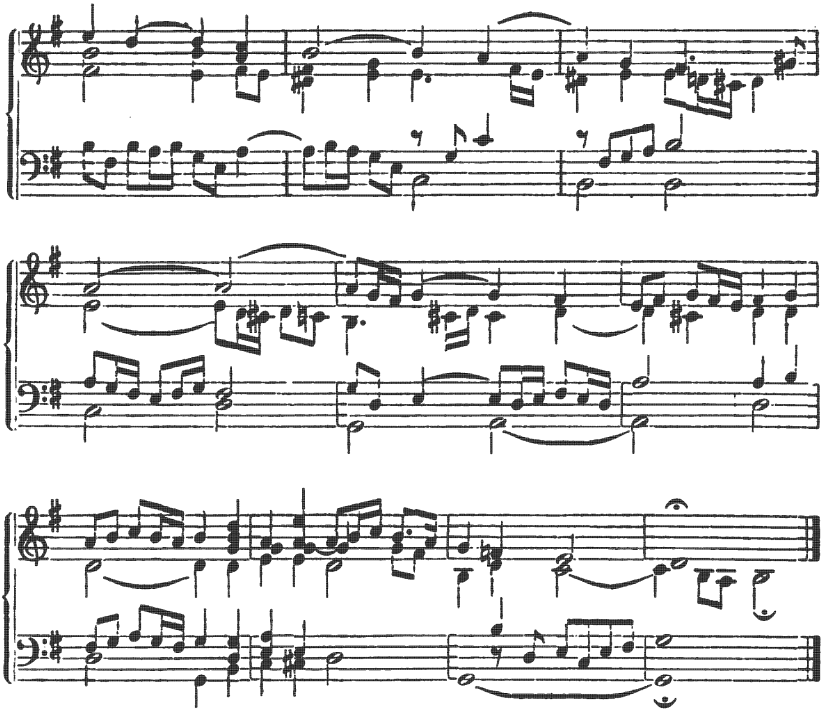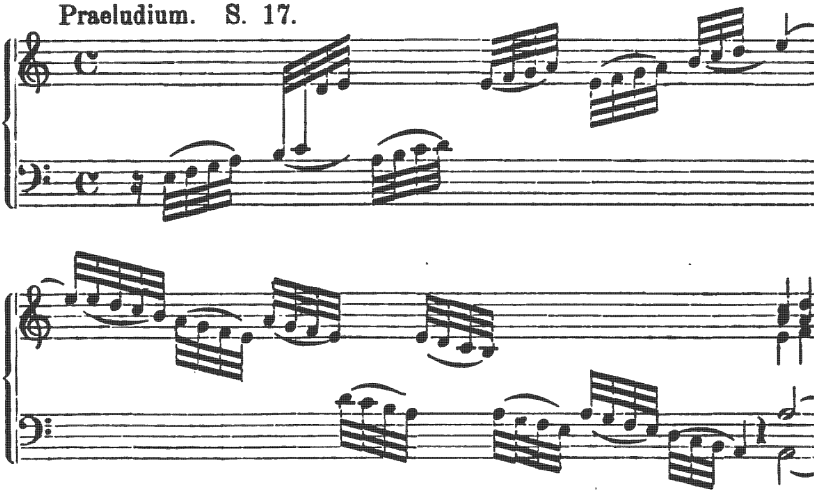






Praeludium. S. 9. (Langsam und kräftig.)
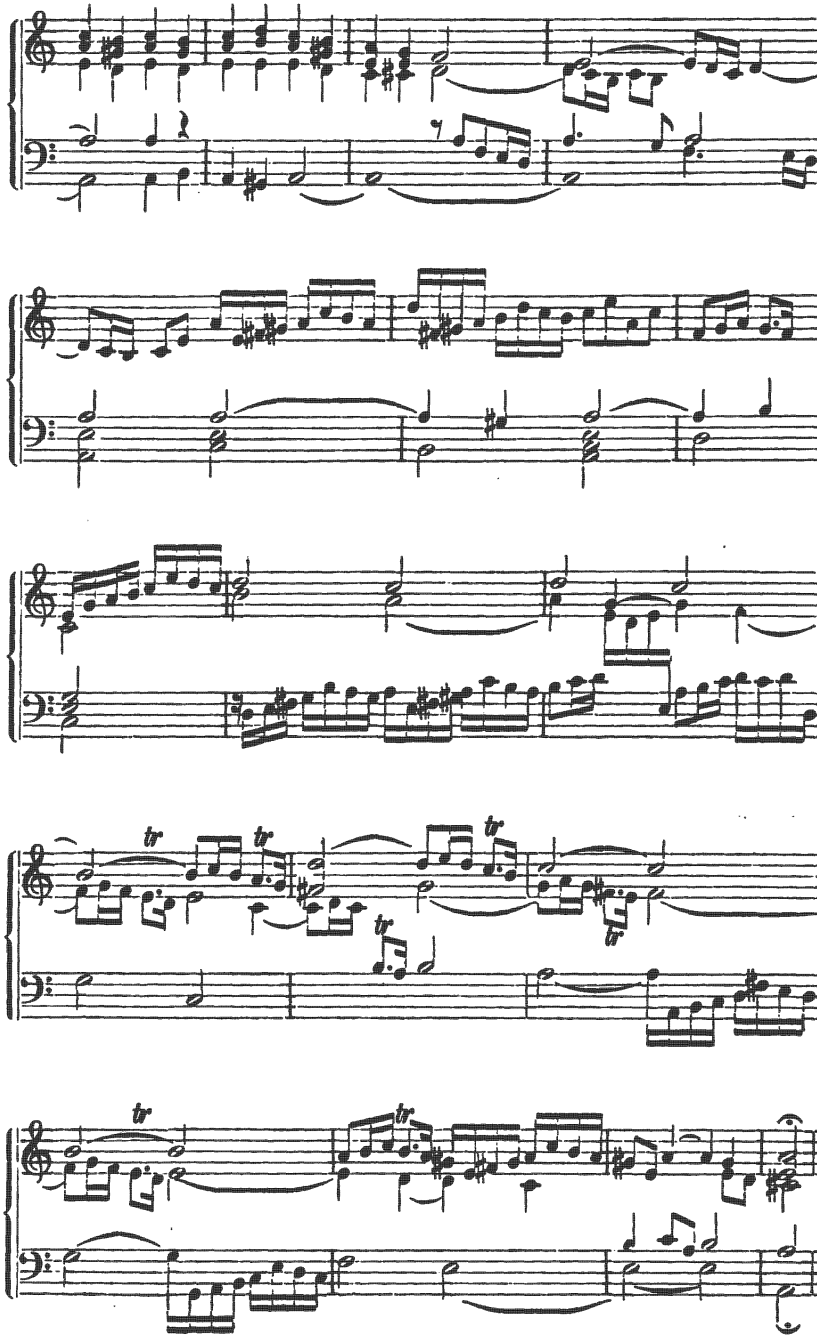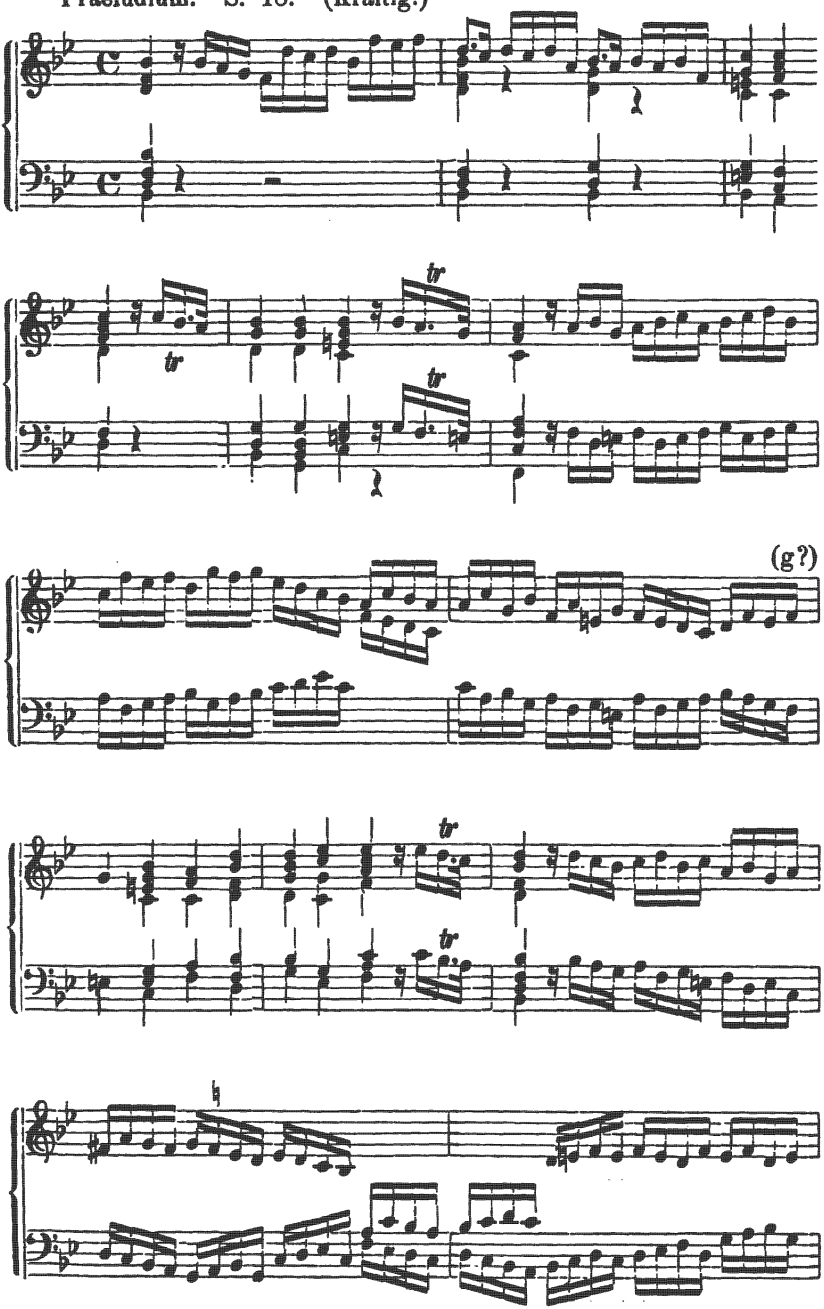




Jetzt folgt die als ersten Satz veröffentlichte Fuge, S. 10. Darauf S. 12 ein Ricercar, den früheren ähnlich, sowie S. 14 ein zweites Ricercar.
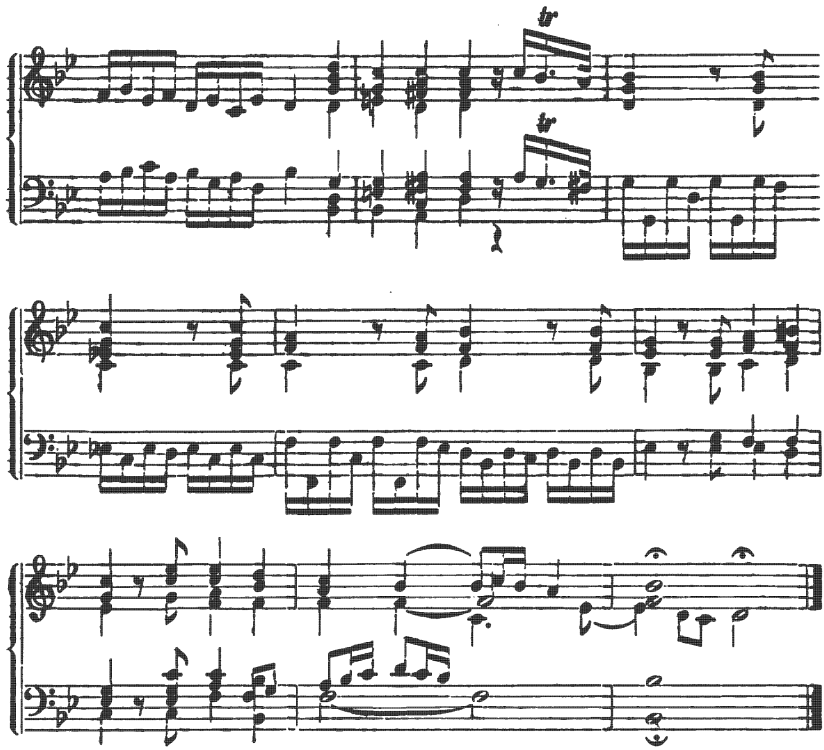
Praeludium. S. 17.




tr
tr
tr
tr
tr
tr
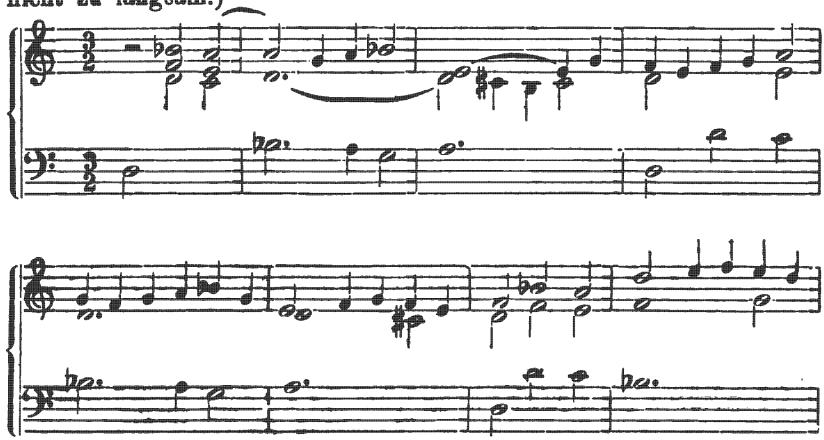
Praeludium. S. 18. (Kräftig.)
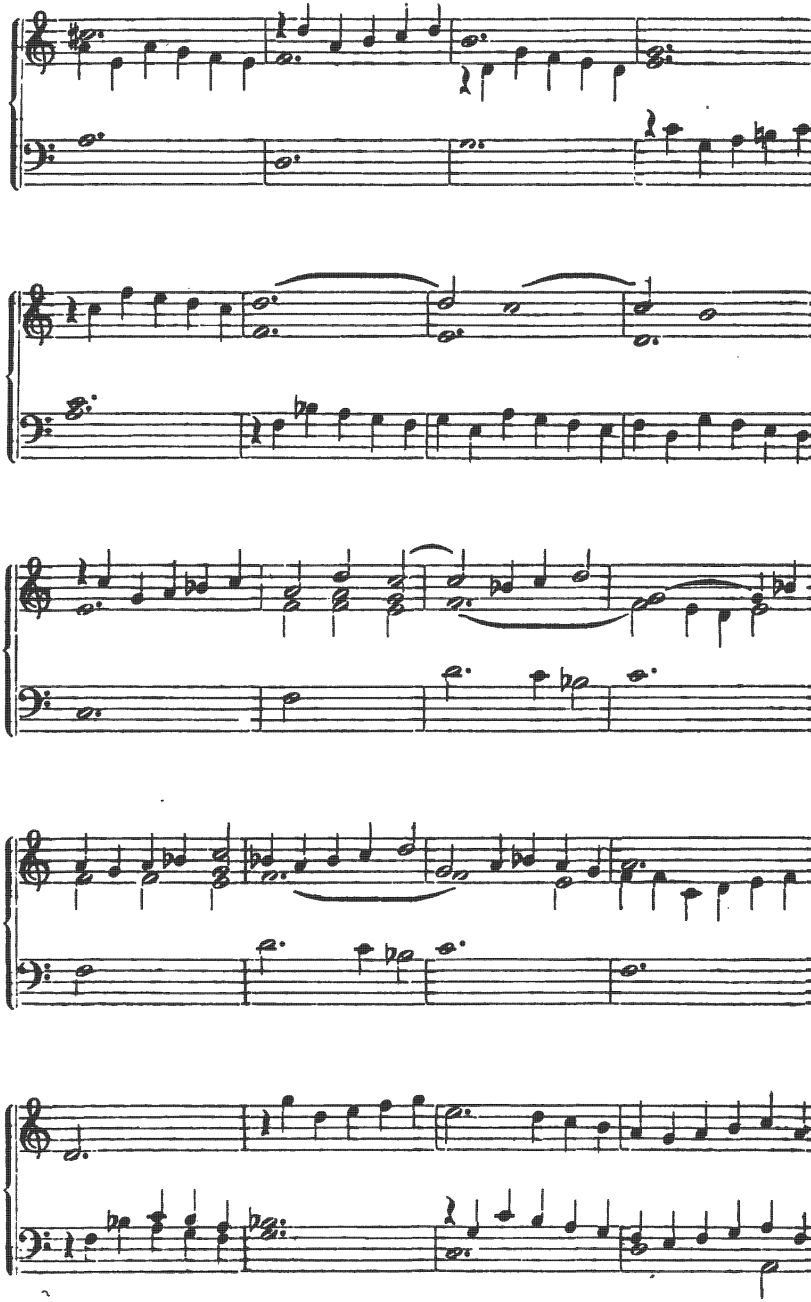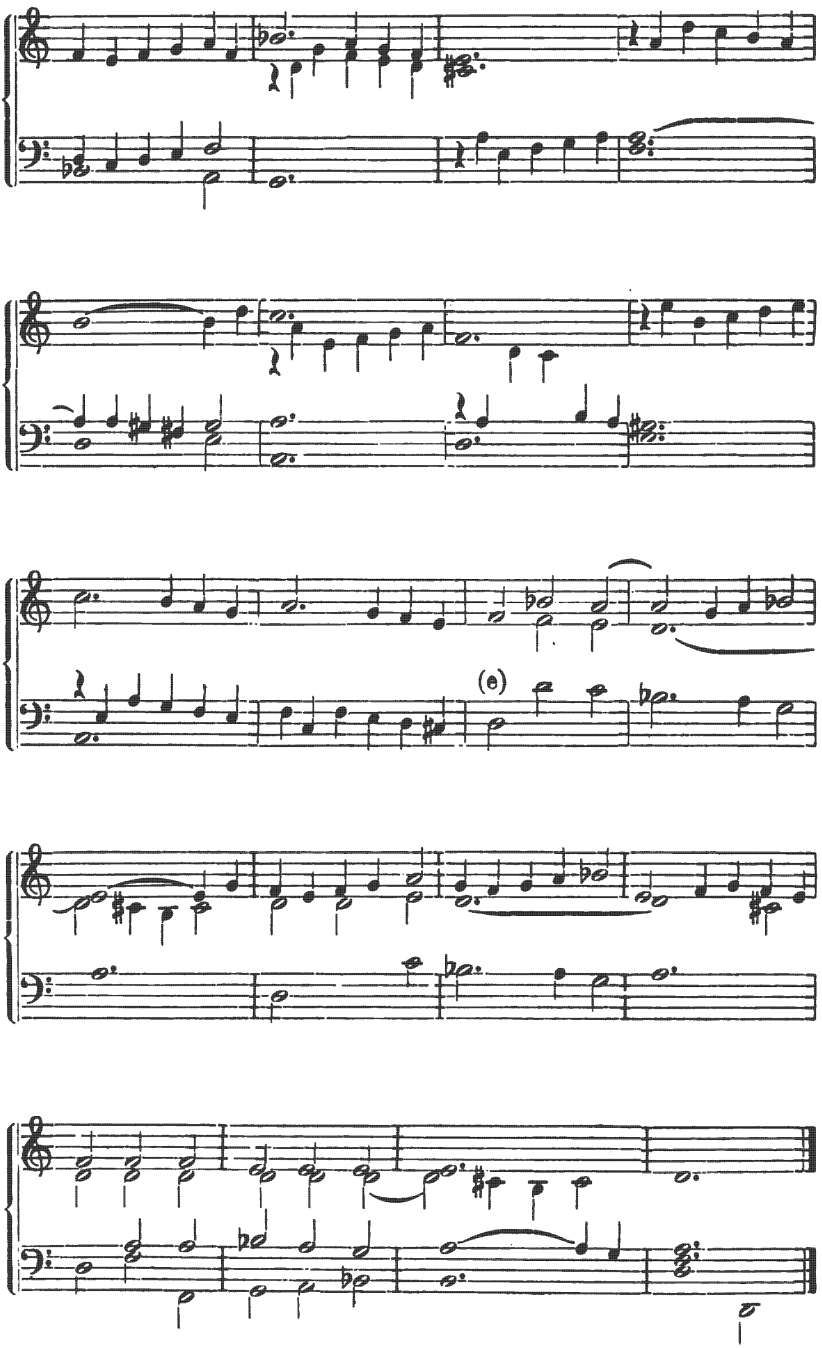




S. 20 — 31, fünf Fugen; die 5. fasst die Themen der vorangehenden vier Fugen kontrapunktisch zusammen. S. 32, Praeludium.
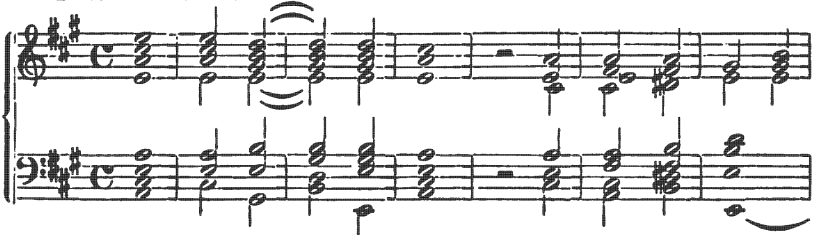
Fantasia. S. 42. (Im Takte $^6/_2$ Noten. Sanft, gut gebunden, nicht zu langsam.)
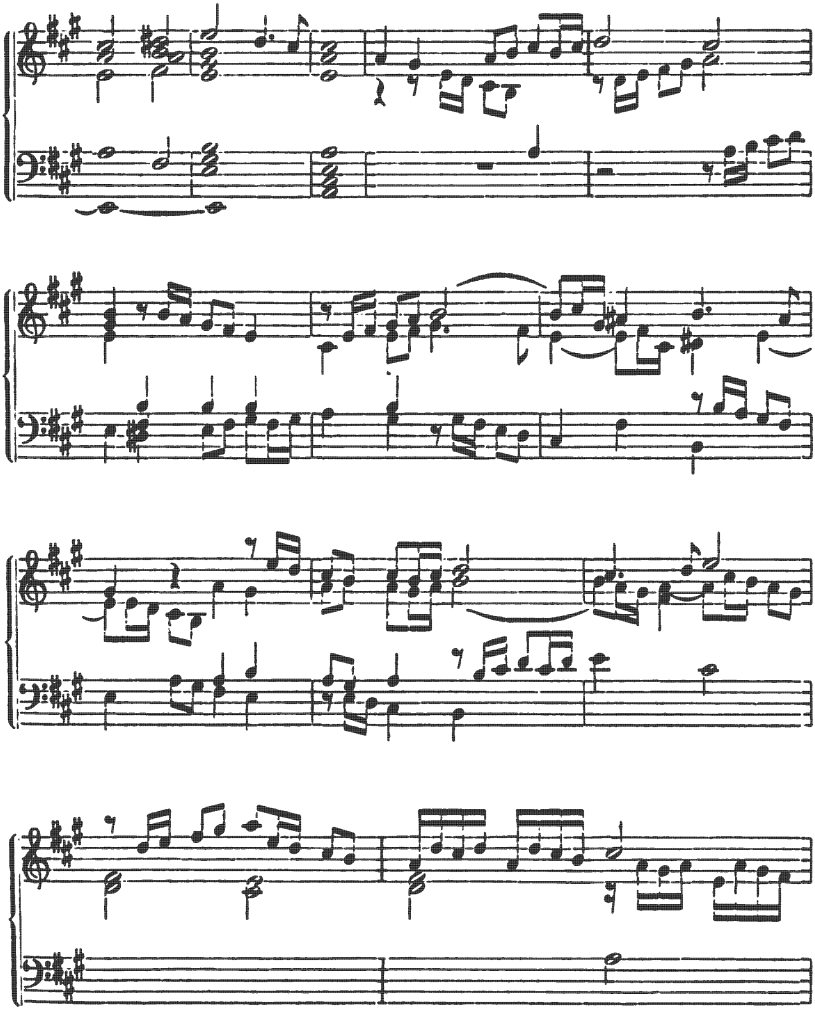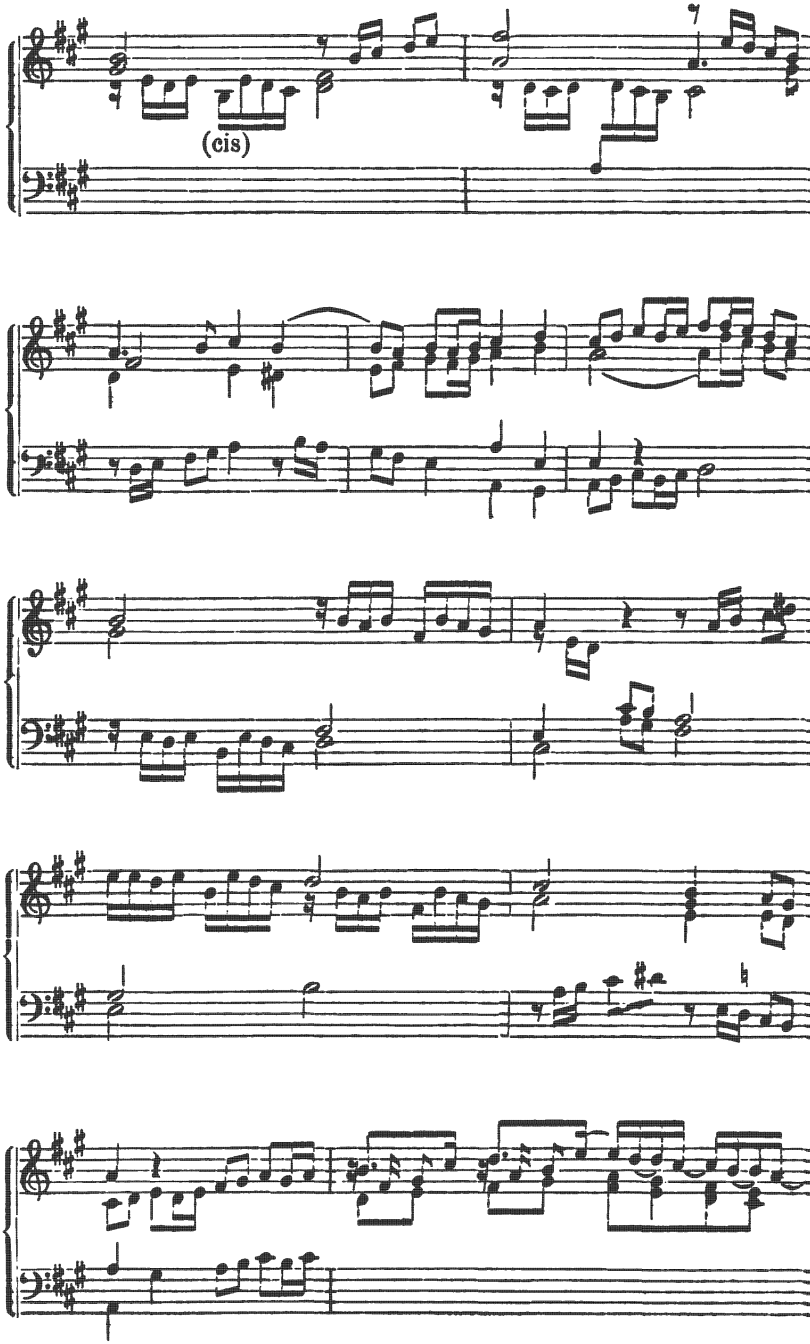





(e)
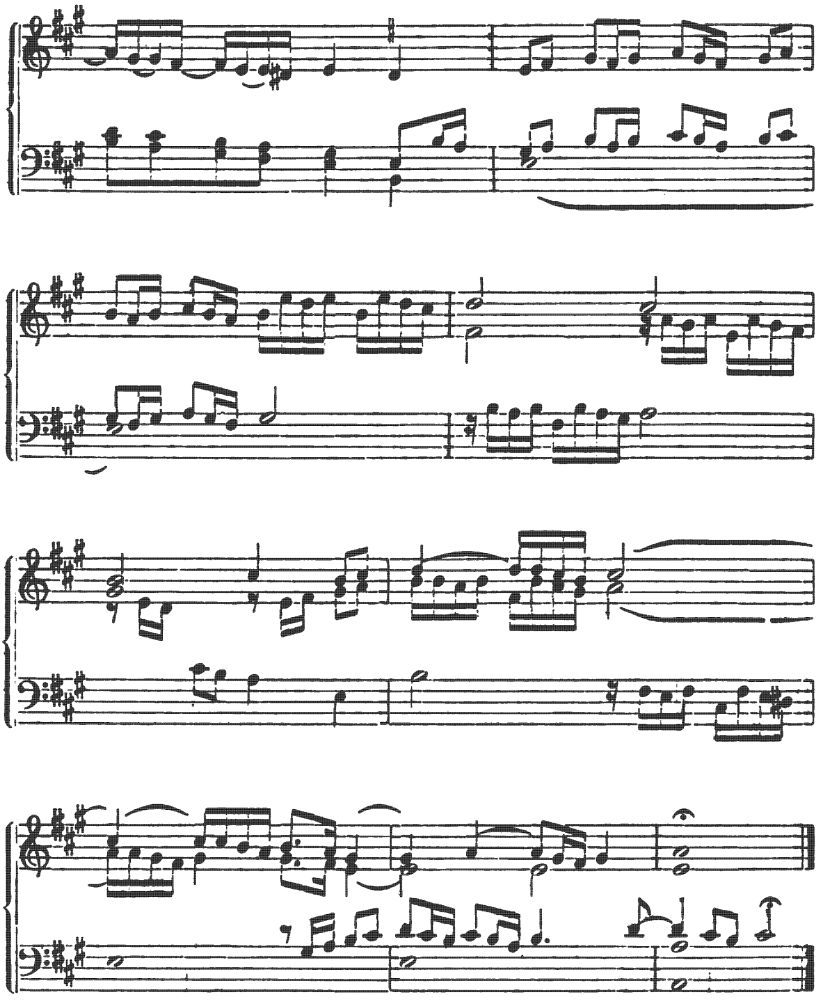
Praeludium. S. 44.
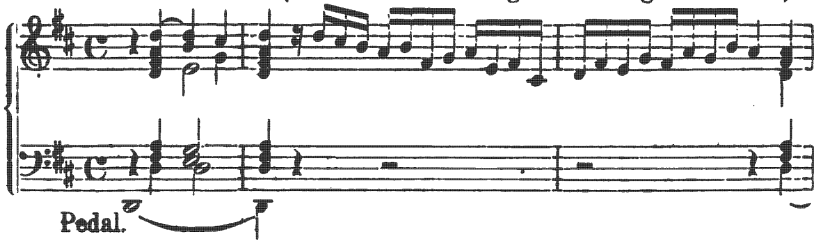


(Taktstriche nur nach längeren Perioden ohne Regelmäßigkeit.)
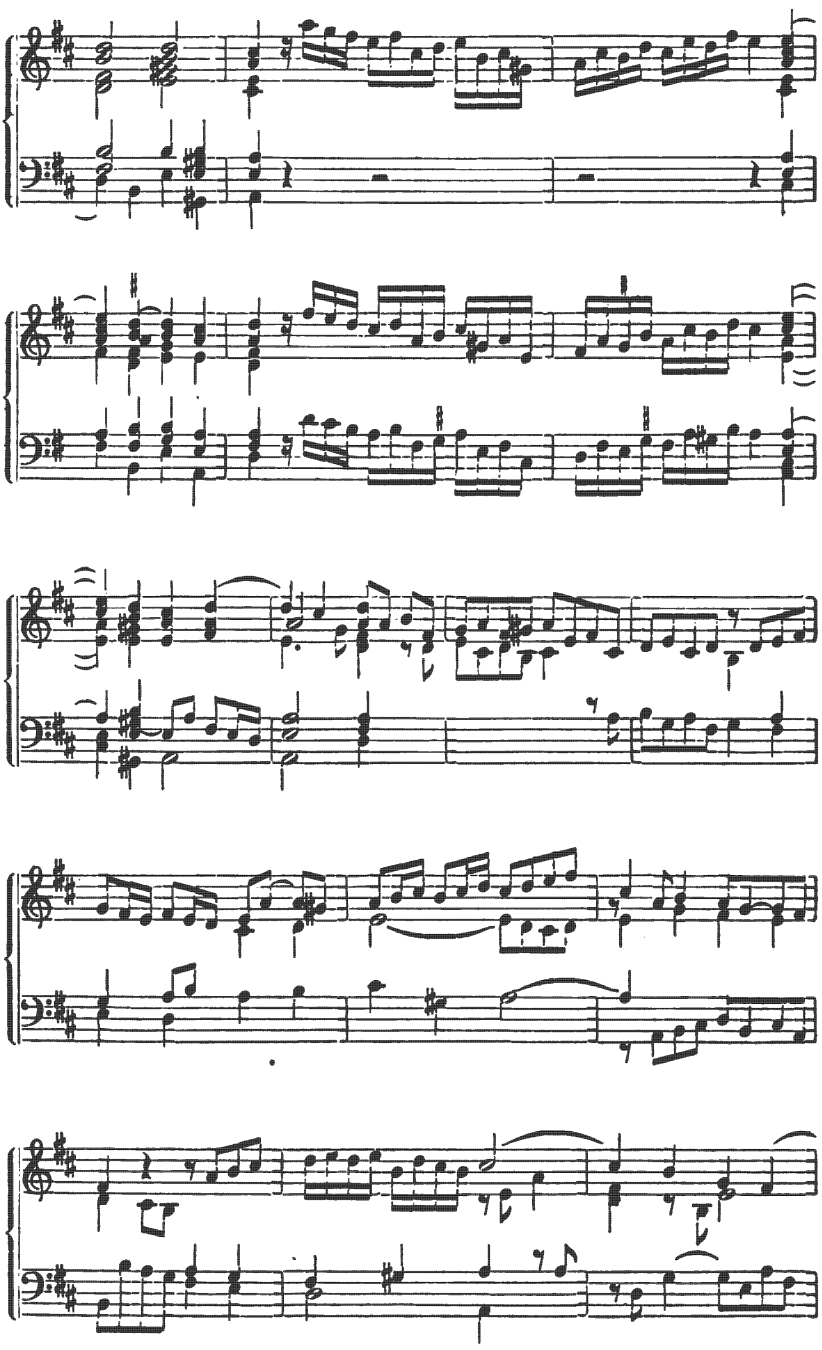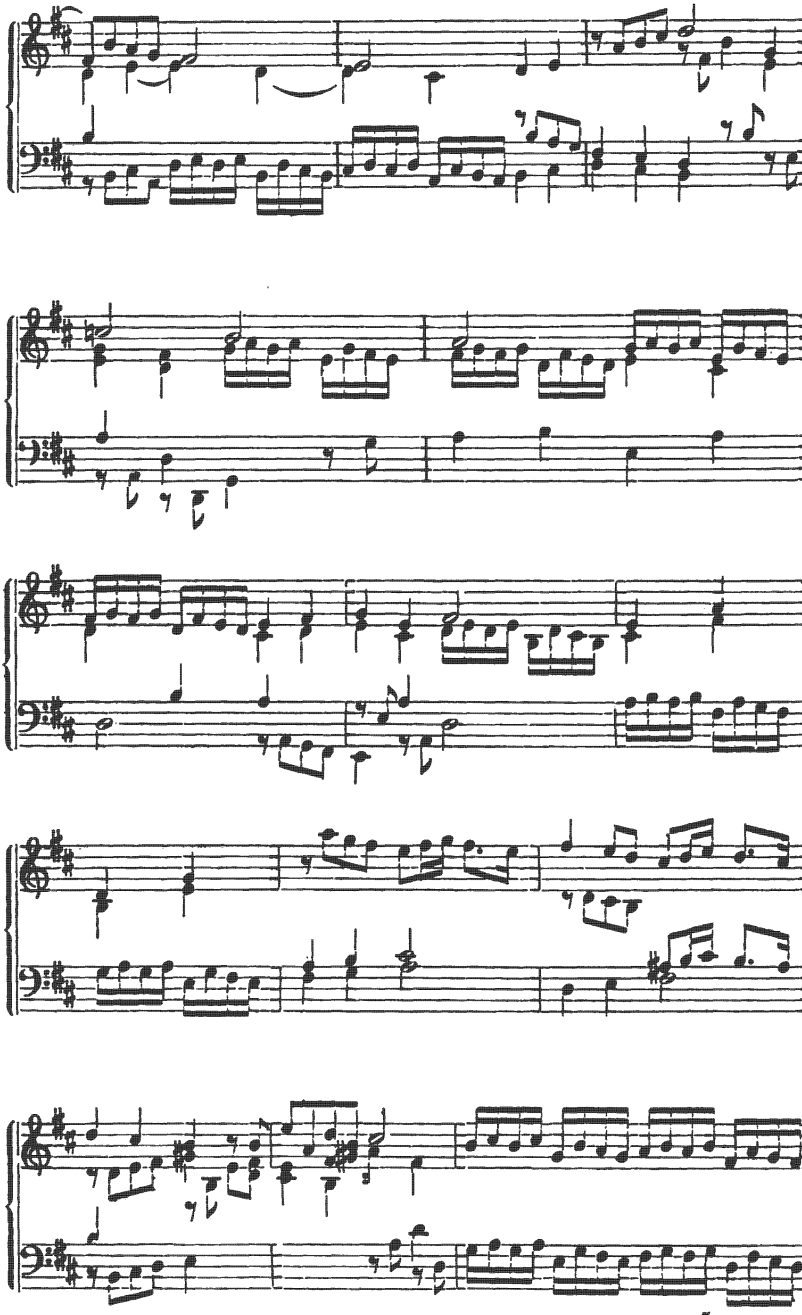



(cis)
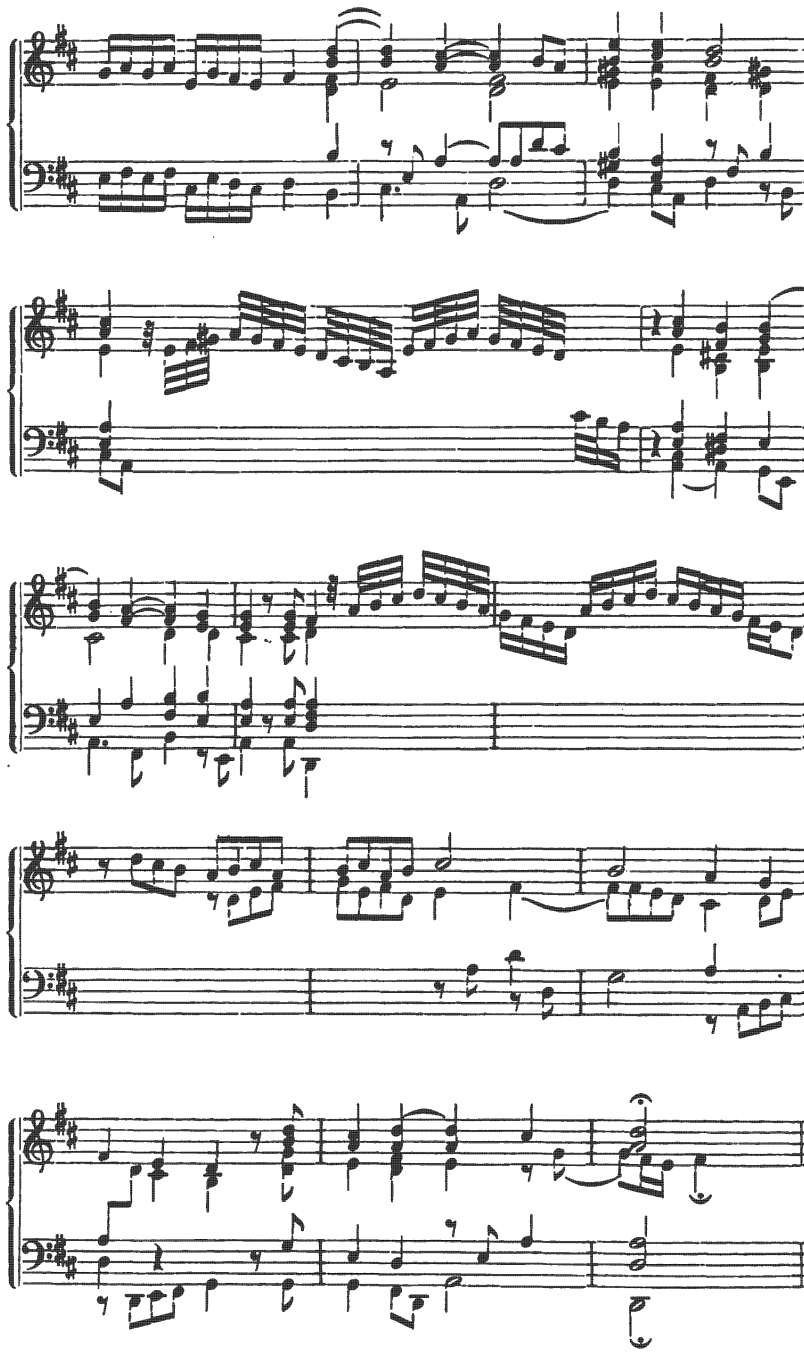


Toccata. S. 46. (Für einen Pedalflügel. Kräftig und breit.)
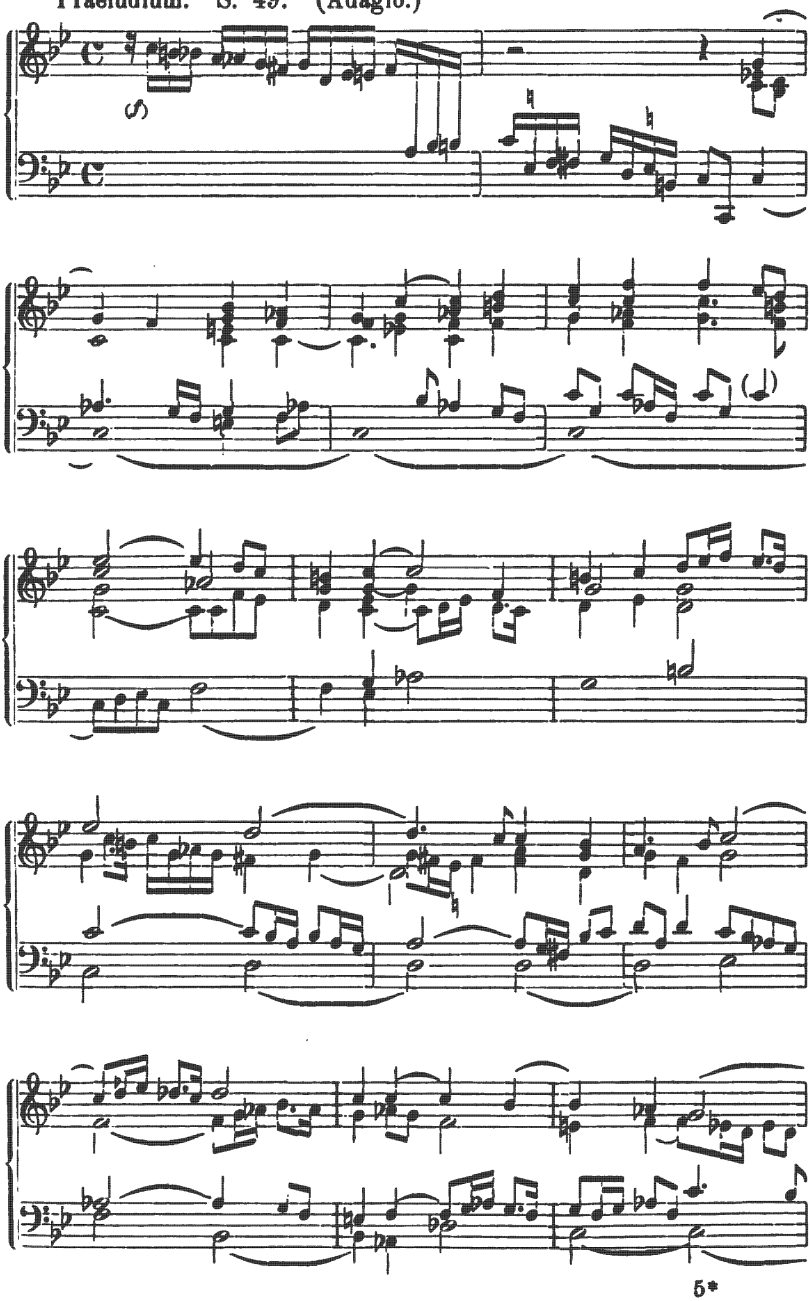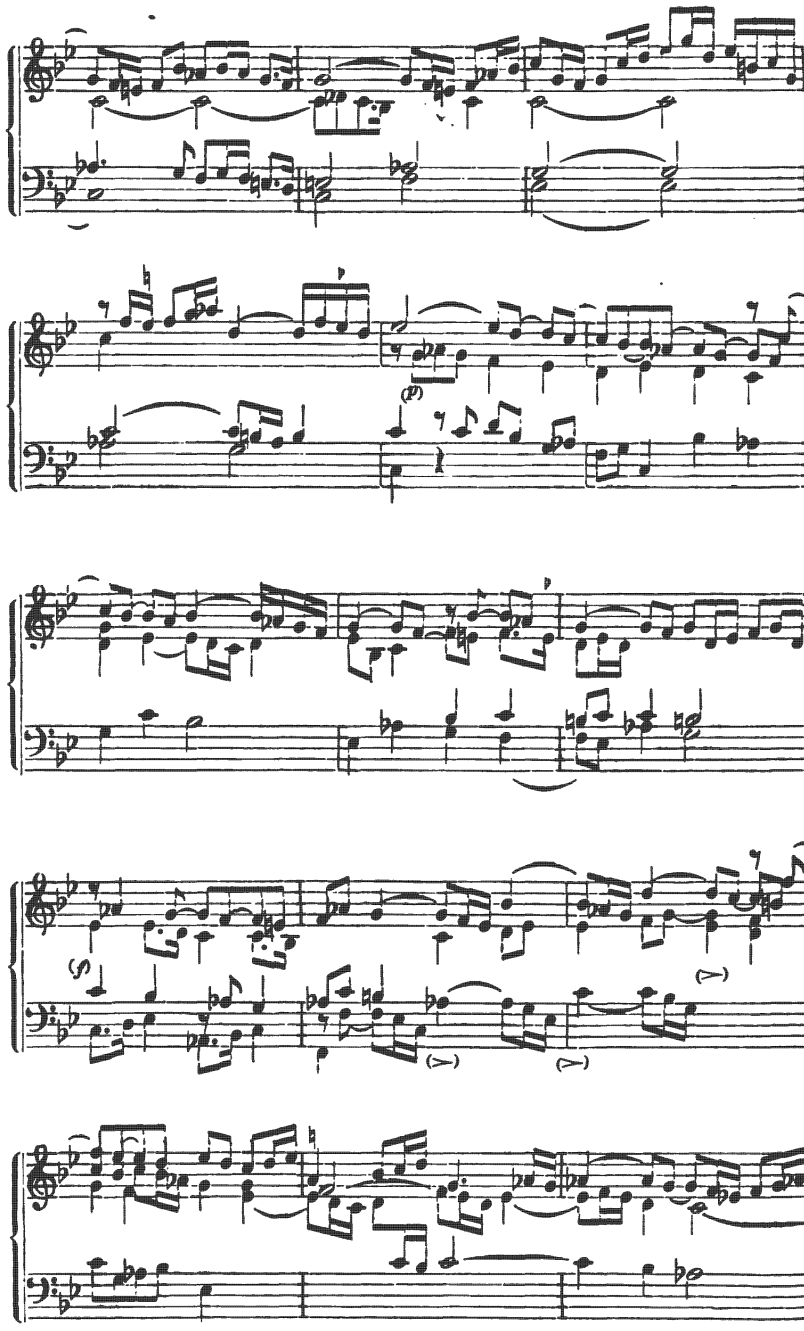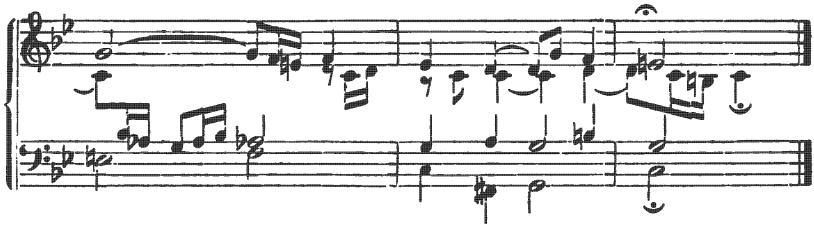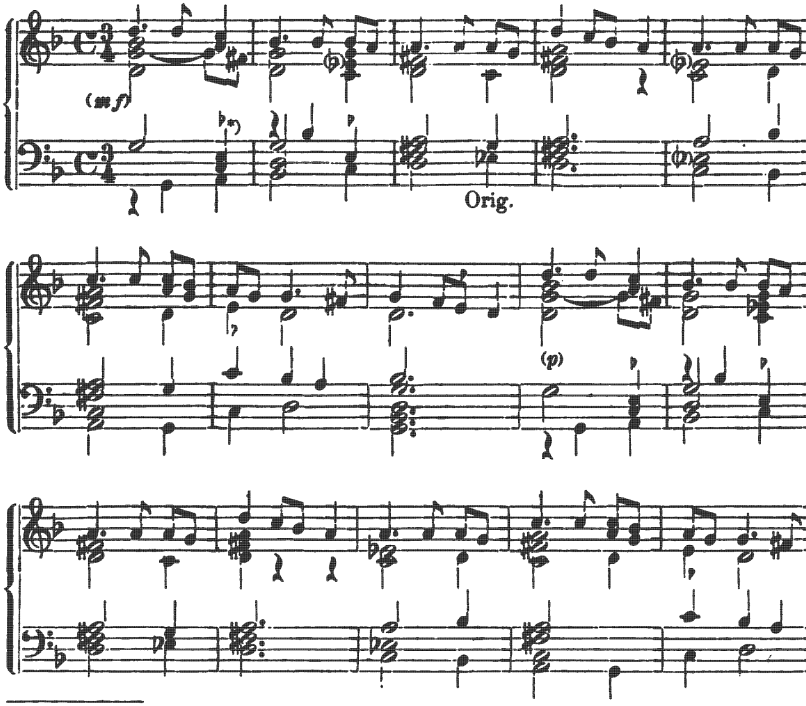








Praeludium. S. 49. (Adagio.)
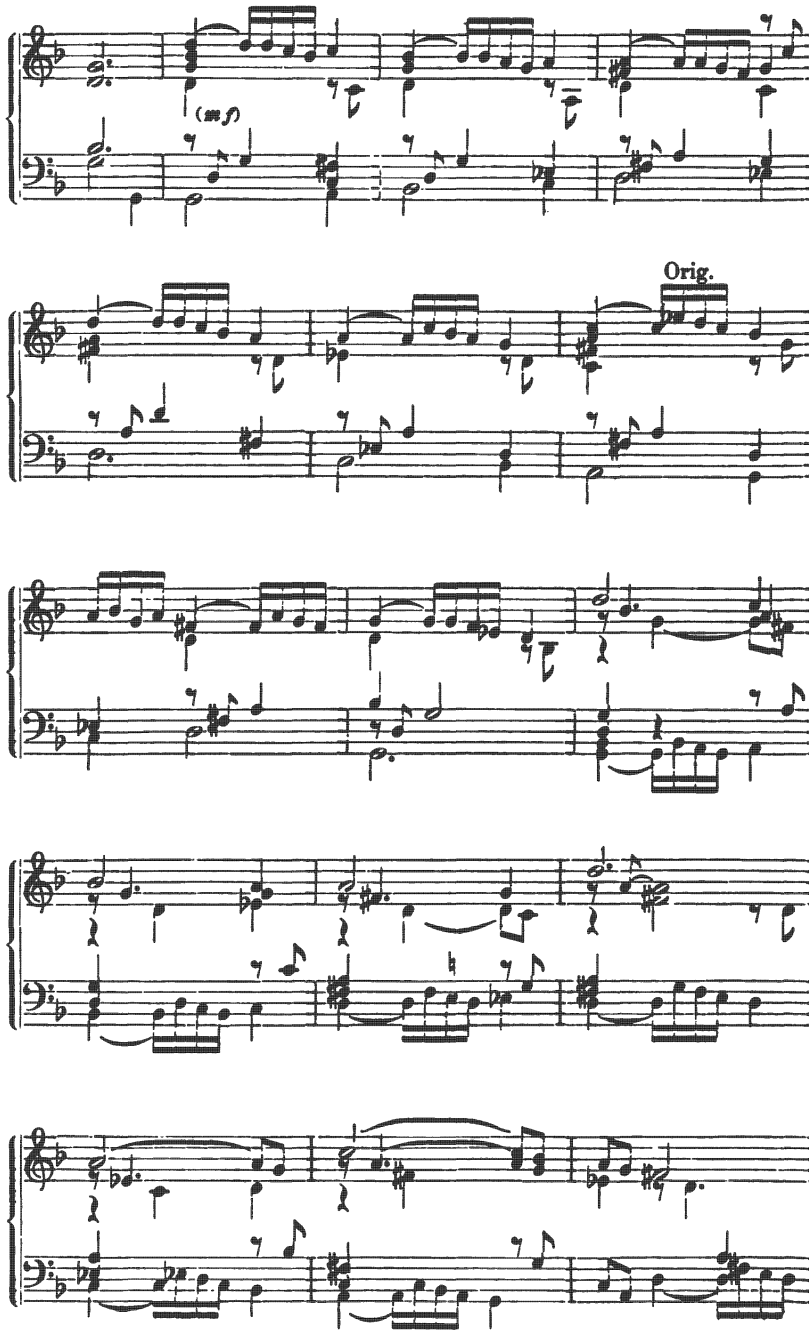



(p)
(f)
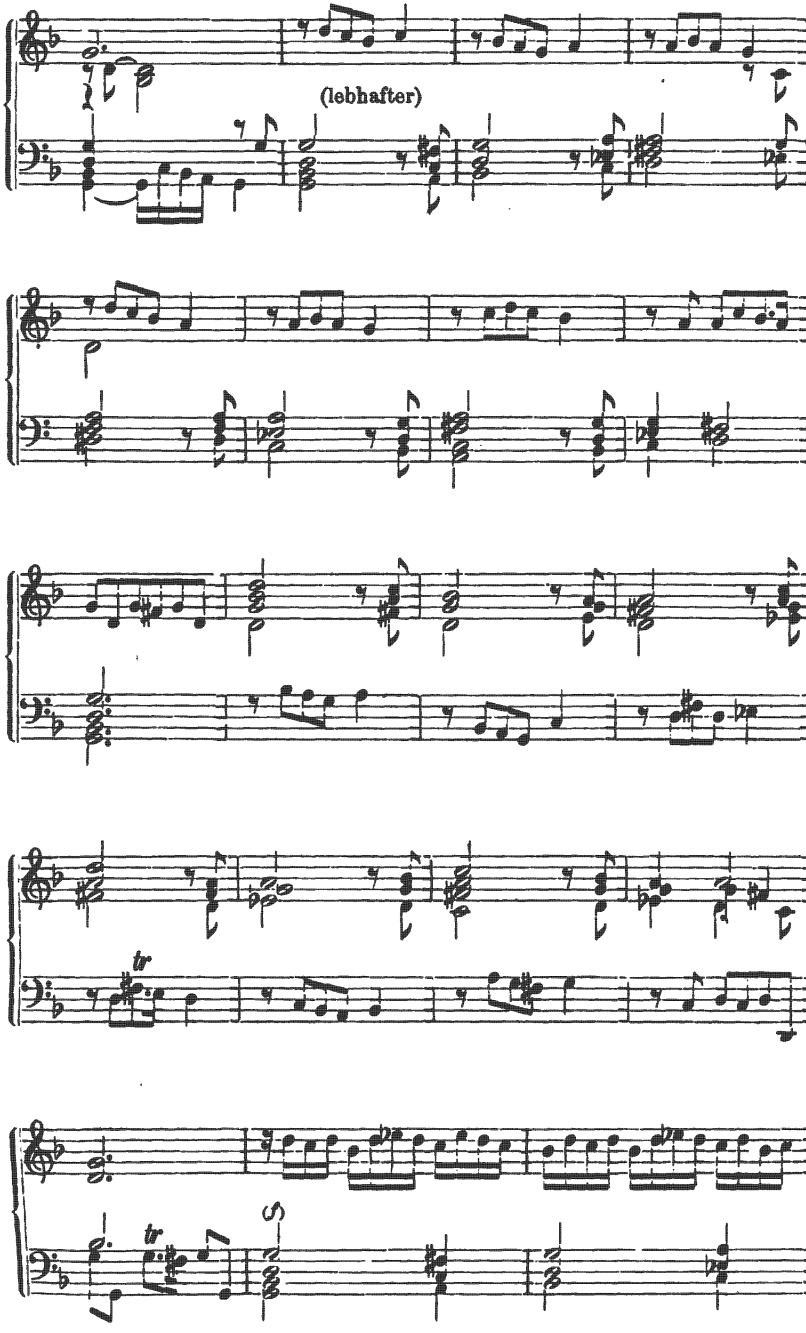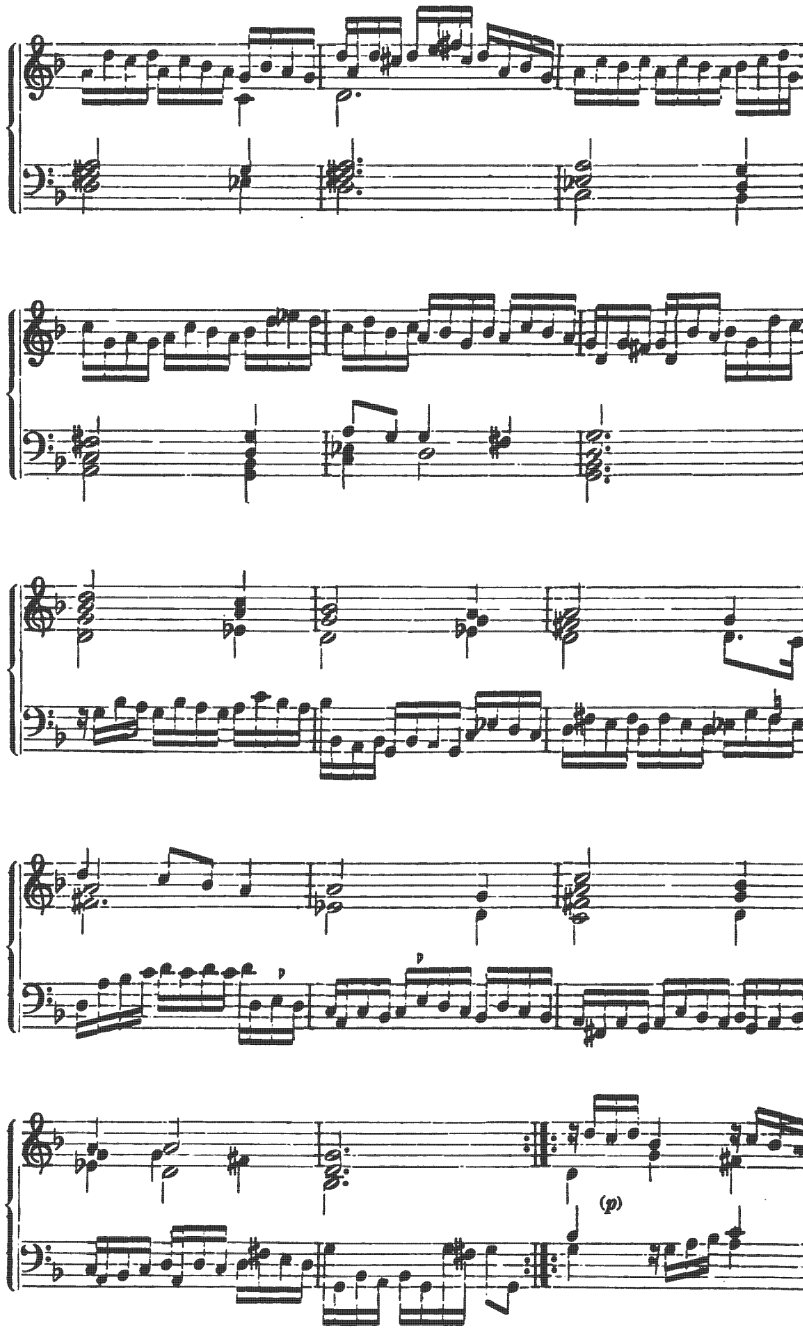


Giacona. S. 52. ($^6/_4$ im Takt. Andante.)
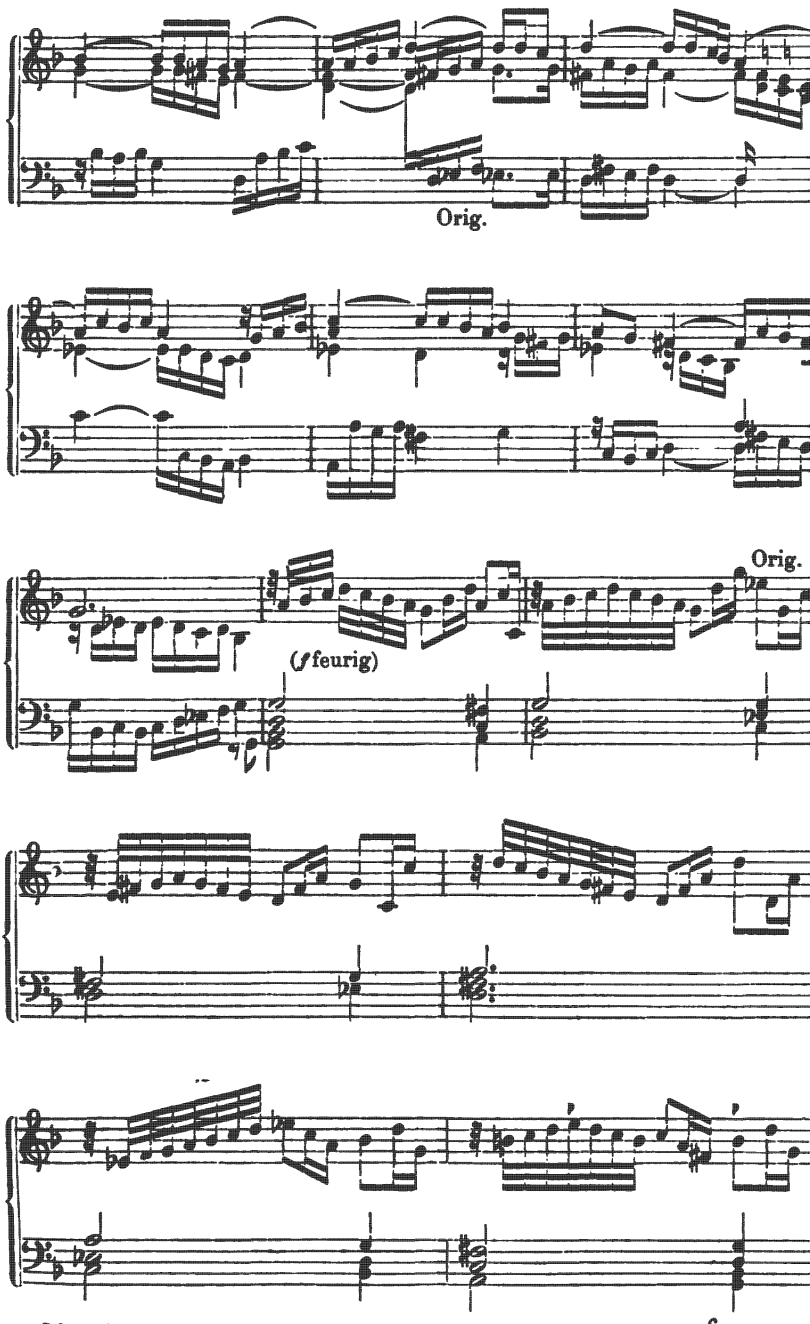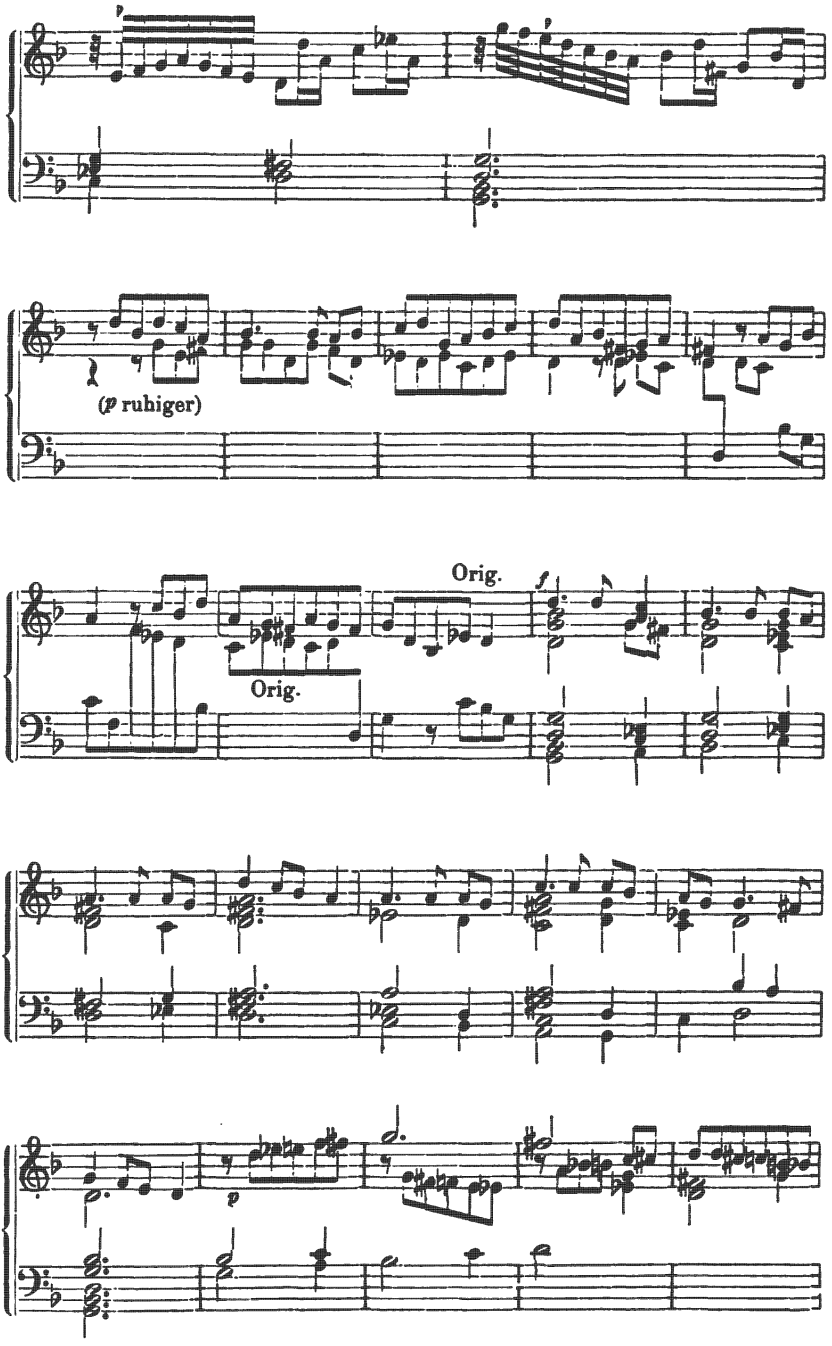


*) Im Original stets e, nur einmal beim höchsten Tone des Themas es. Bei dem ausgesprochenen Gmoll-Charakter des Tonsatzes ist das e unseren Ohren unerträglich, daher habe ich stets es gesetzt. Im 22. Takt hat das Original auch es. Der Satz bietet ein interessantes Beispiel des Streites zwischen den alten und neuen Tonarten dar. Krieger wählt die alte transponiert dorische Tonart: g a b c d e f g, schreibt c e a, c e g b, dann aber d e fis g und verwendet das fis durchweg, während er es nur dort vorschreibt, wo es das 16. Jahrh. auch anwandte, nämlich bei den Intervallen b-es, d es d, c es d. Durch die stete Anwendung des Leitetons fis, verletzt er aber in einer Weise den dorischen Charakter, dass er weit mehr in Gmoll sich befindet und das charakteristische e zur Karrikatur wird.
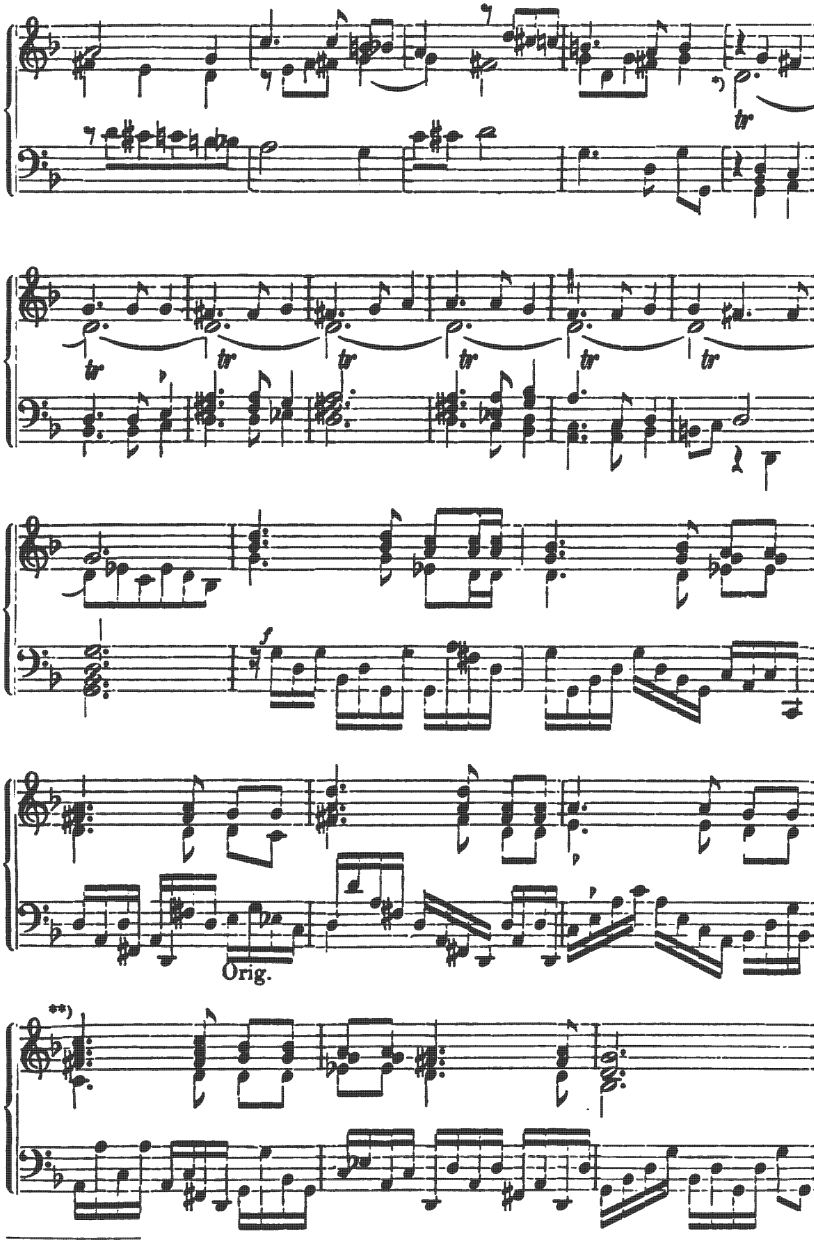

(mf)
Orig.


(lebhafter)
tr
tr


p
p
(p)
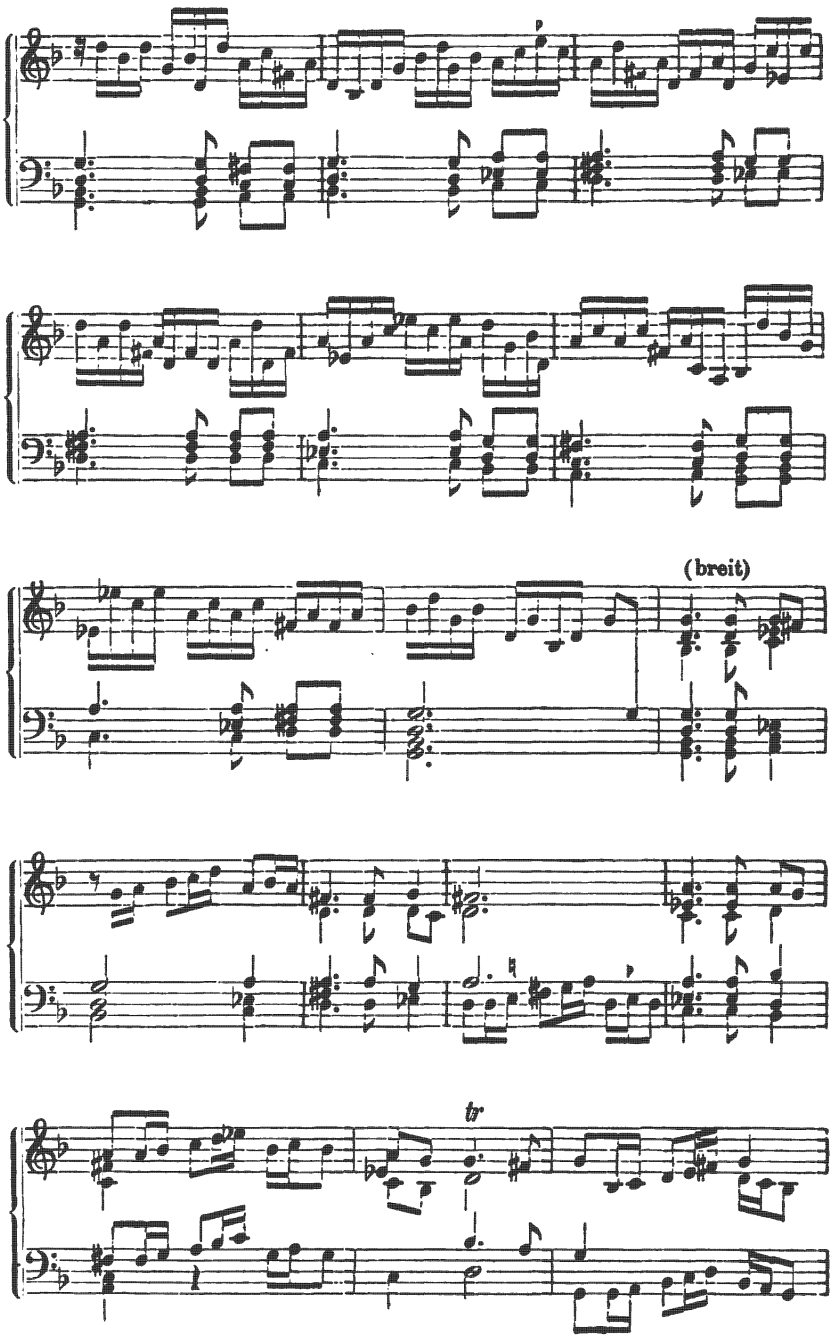

Orig.
Orig.
(f feurig)
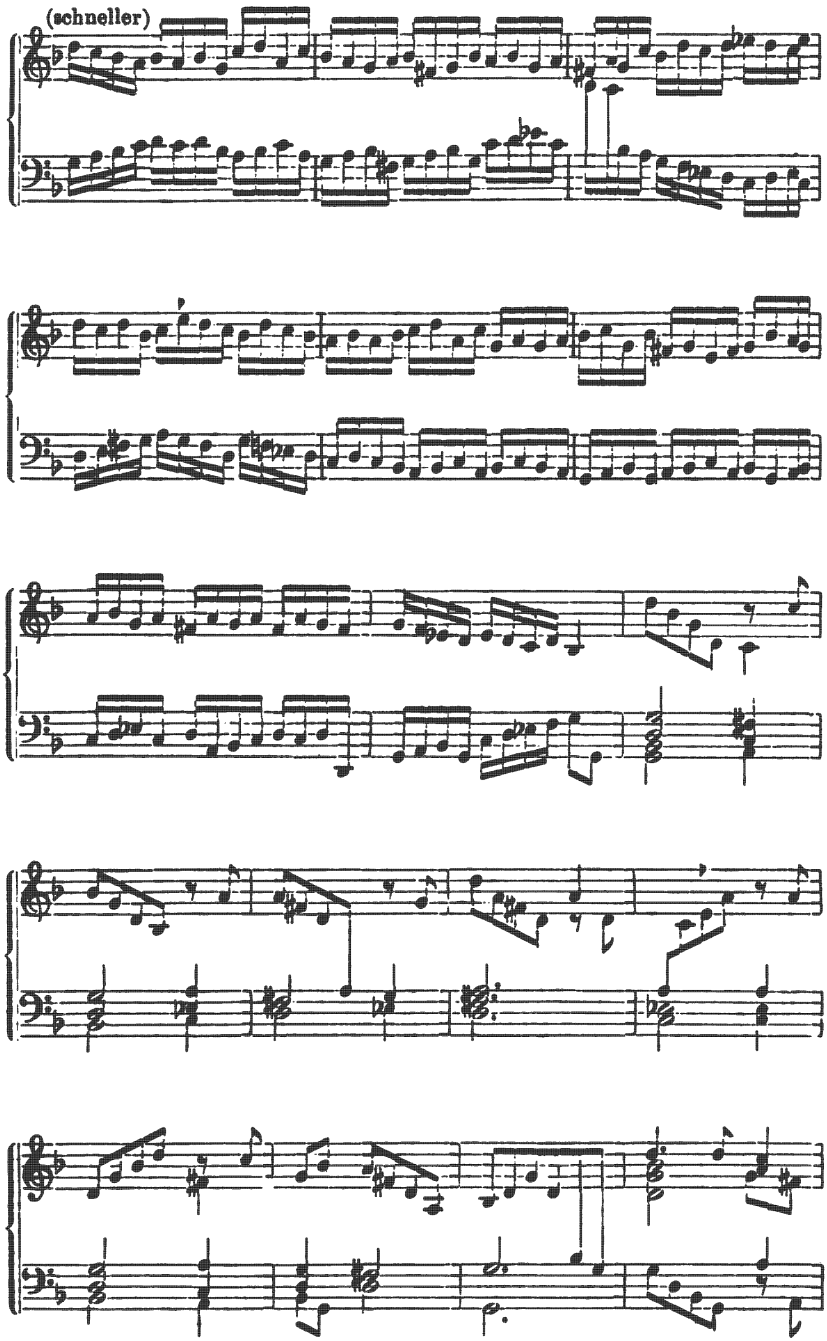

(p ruhiger)
Orig.
Orig.
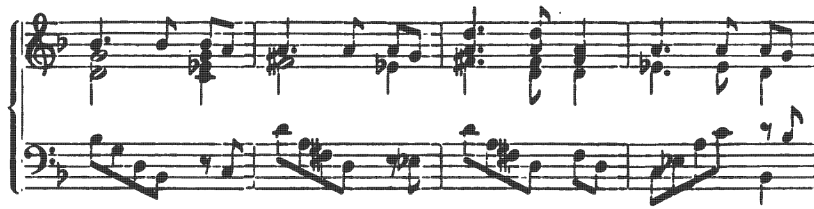


*) Trillerte hier Krieger mit e oder es? Bei c es g will auch der Triller mit es nicht passen.
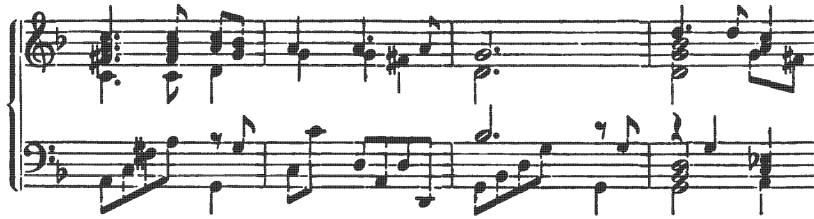
**) Dieser Takt steht fälschlich zweimal da.

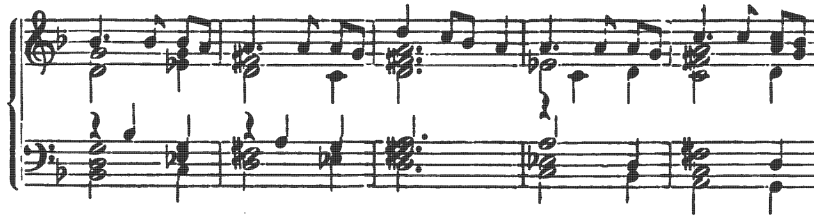

(breit)
tr

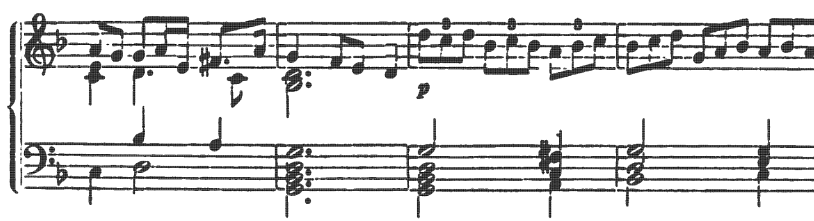

(schneller)
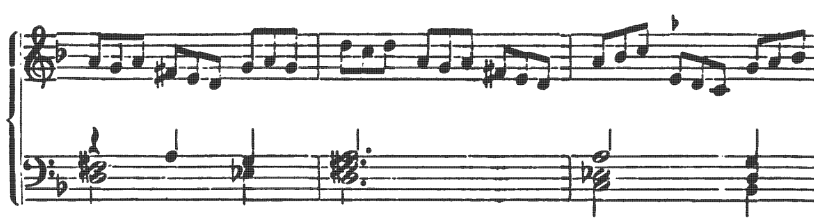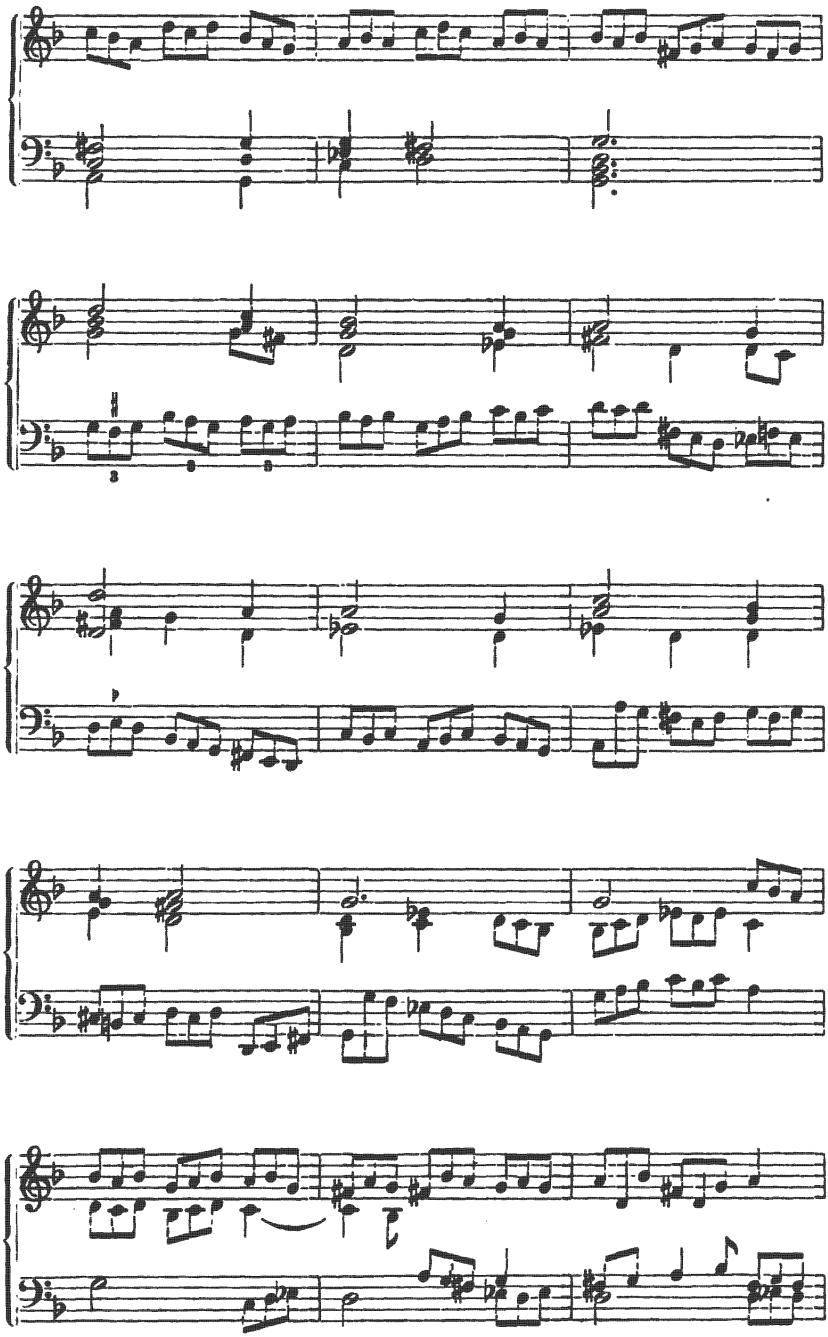


(Kleine Druckfehler vielfach.)
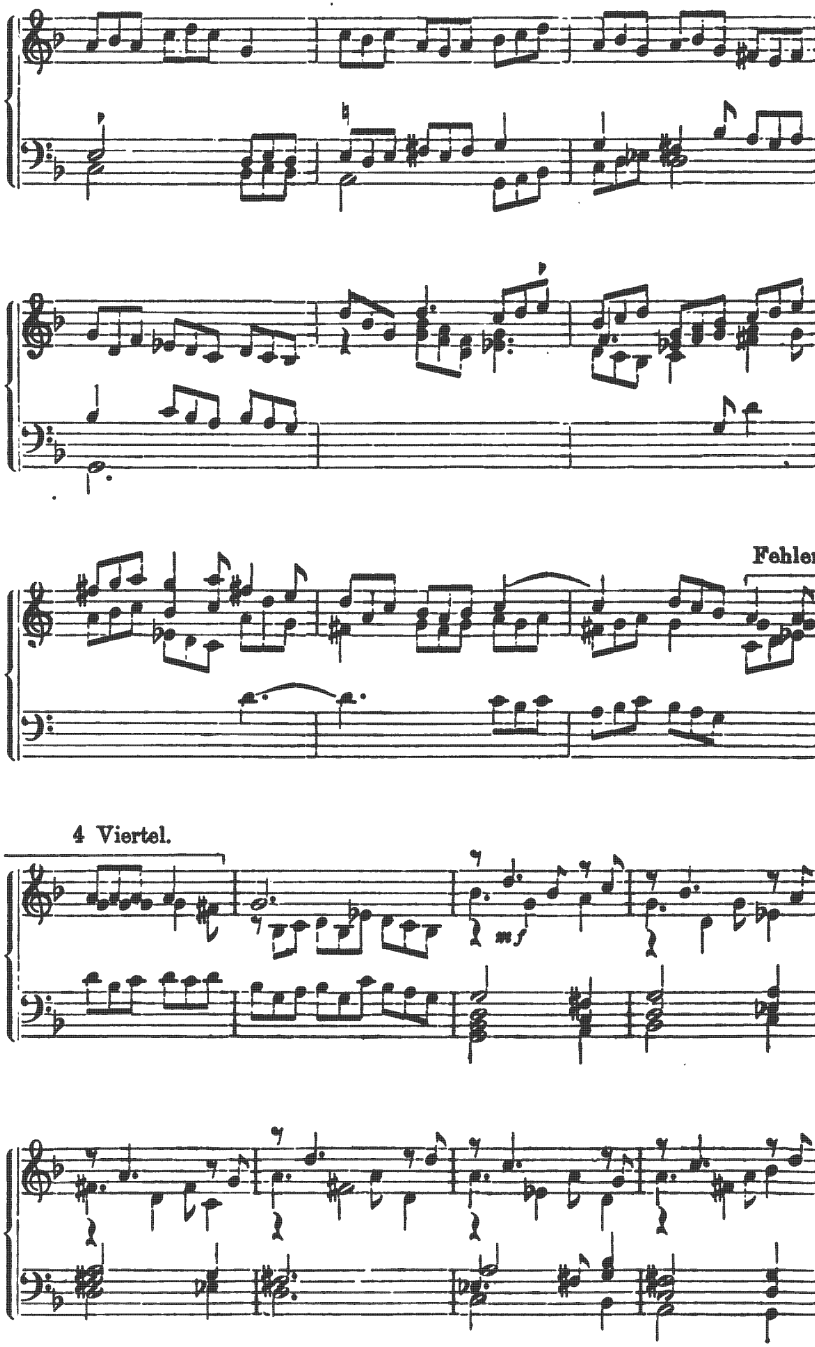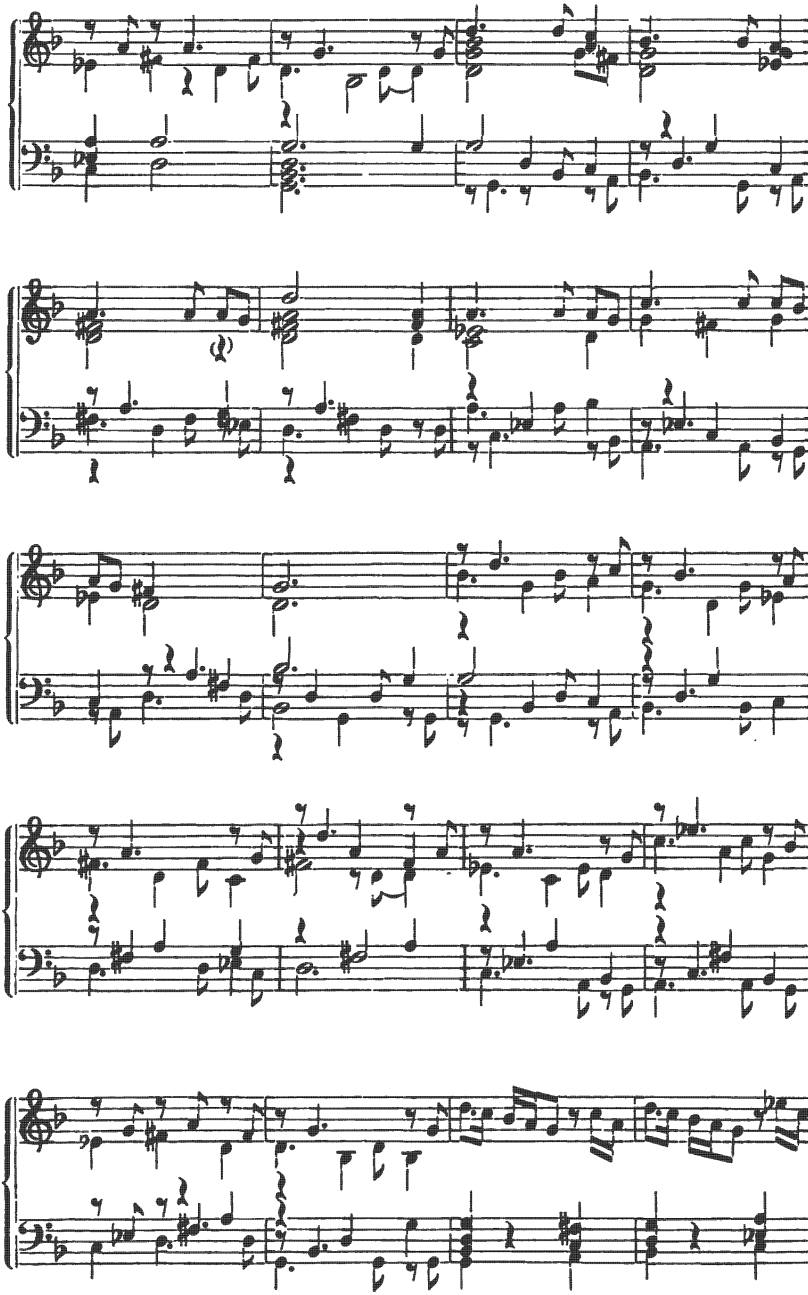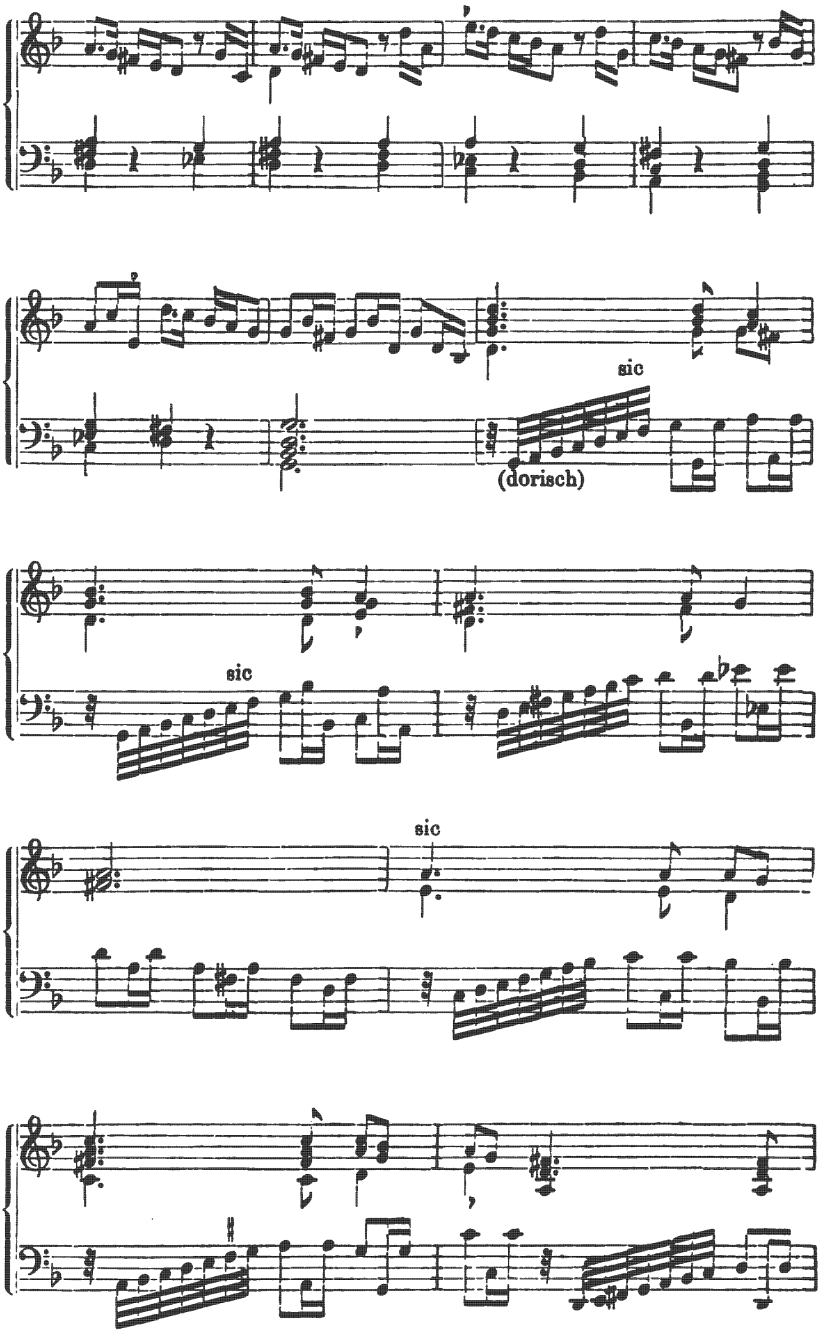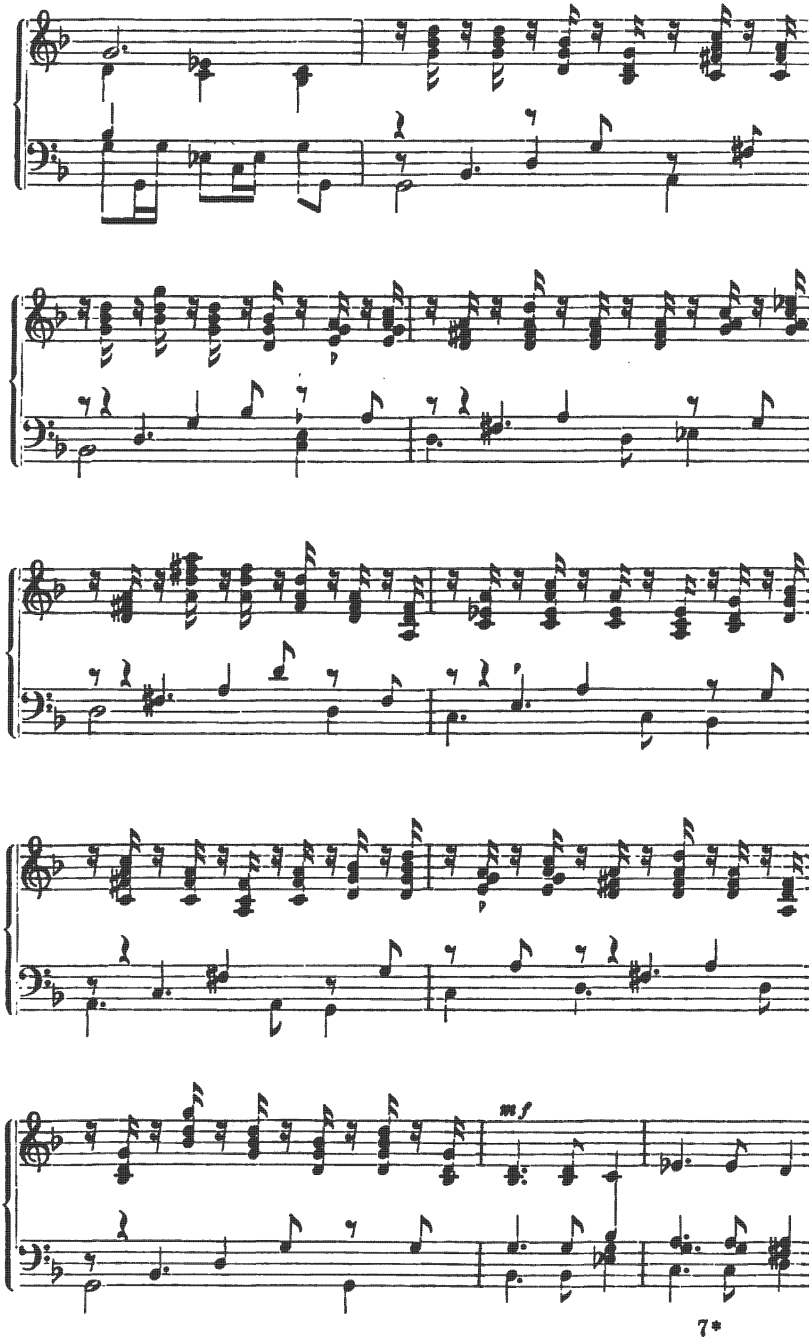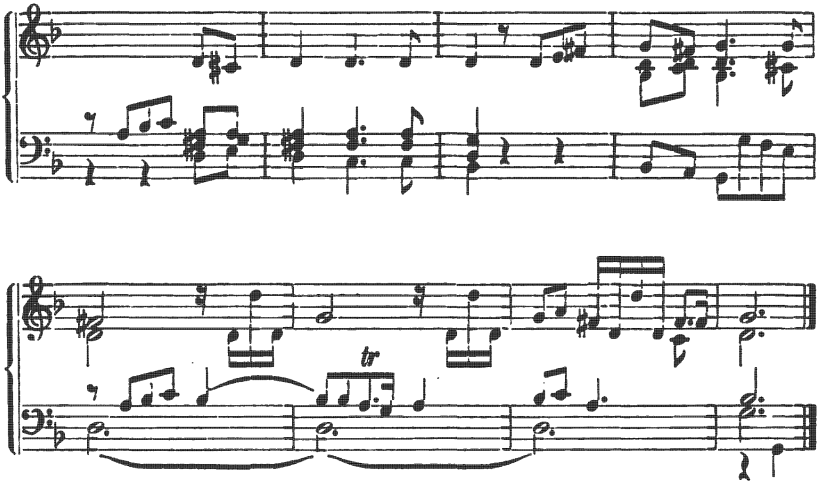











Fehlen
4 Viertel.
mf
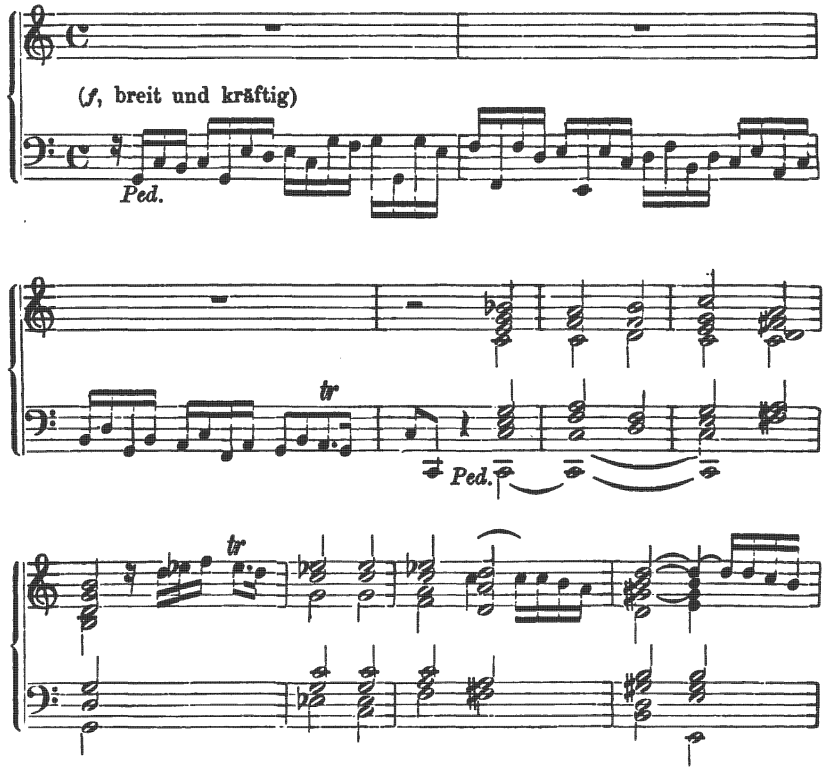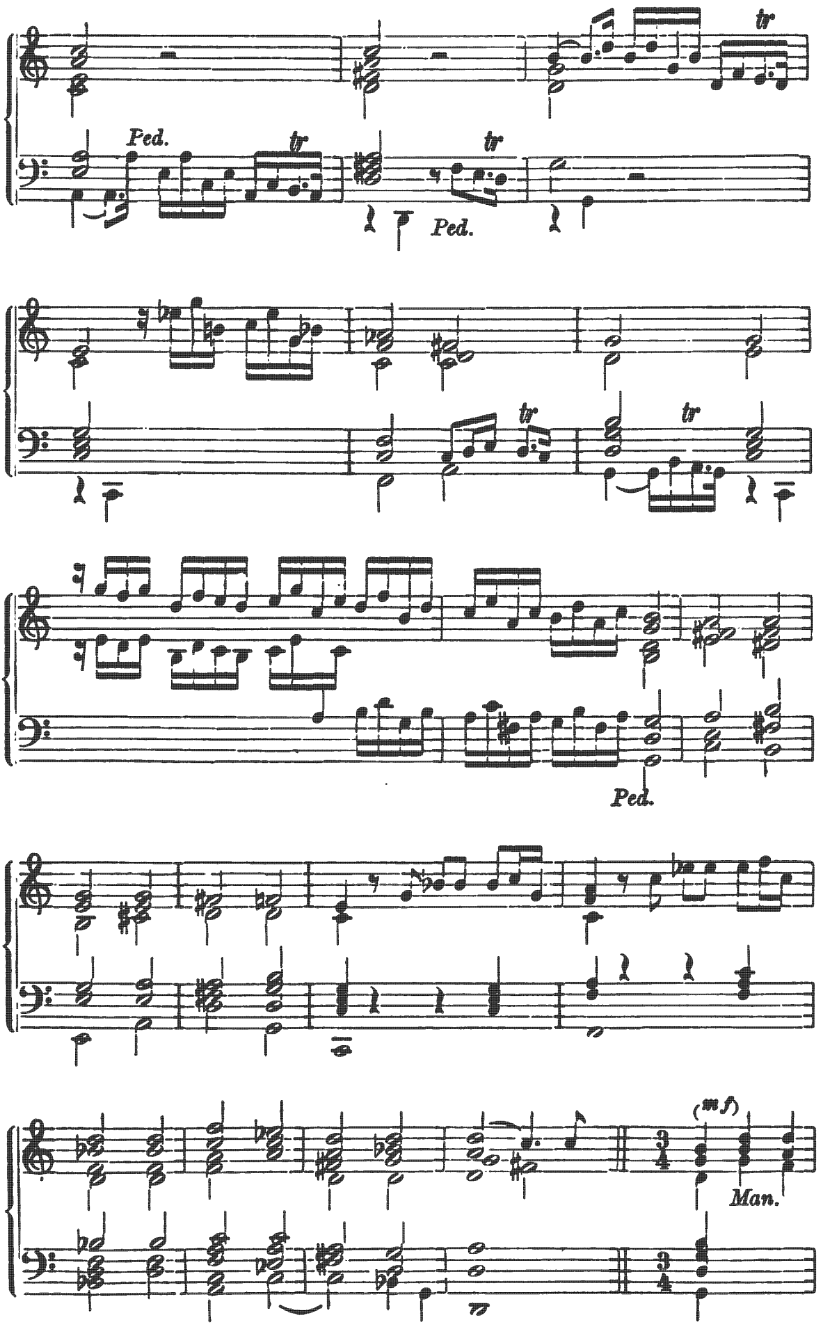



sic
(dorisch)
sic
sic
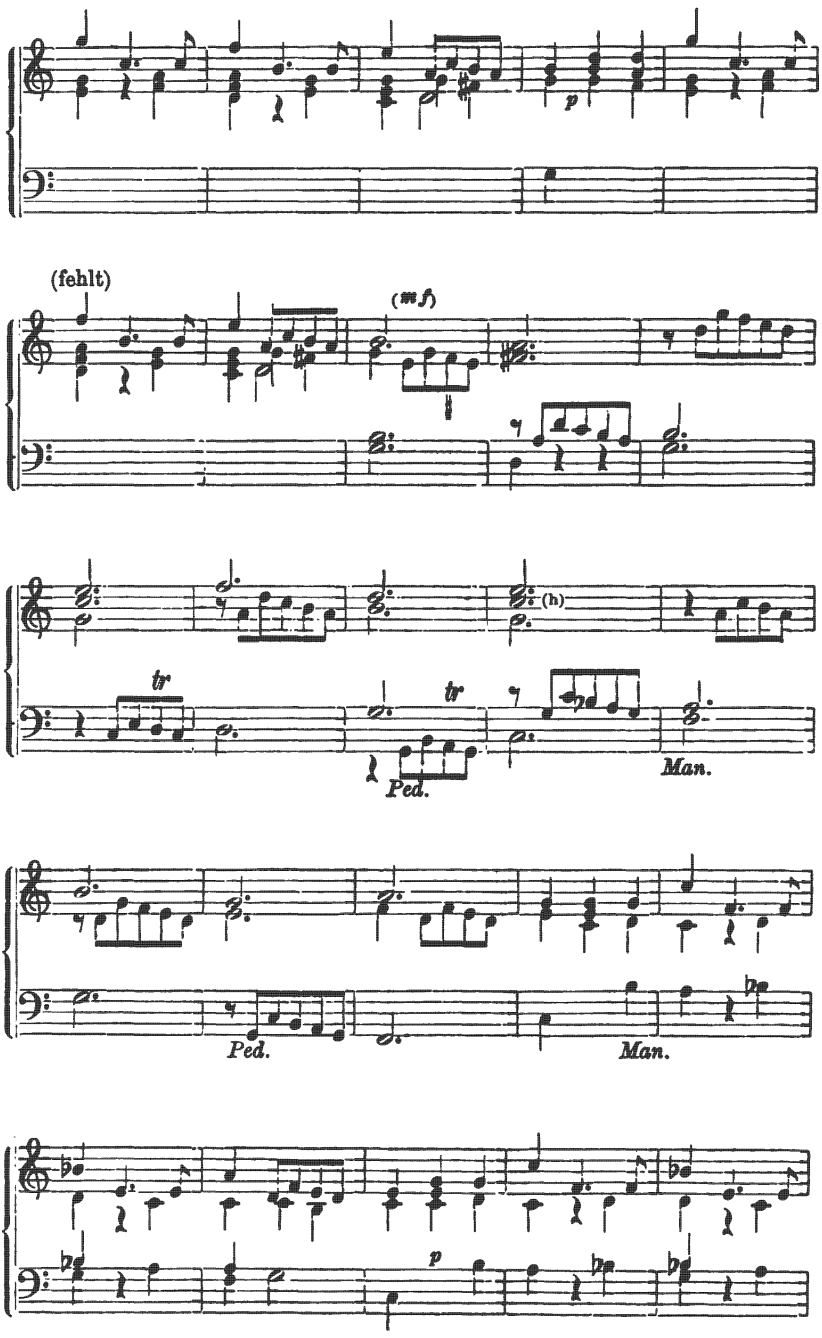

mf
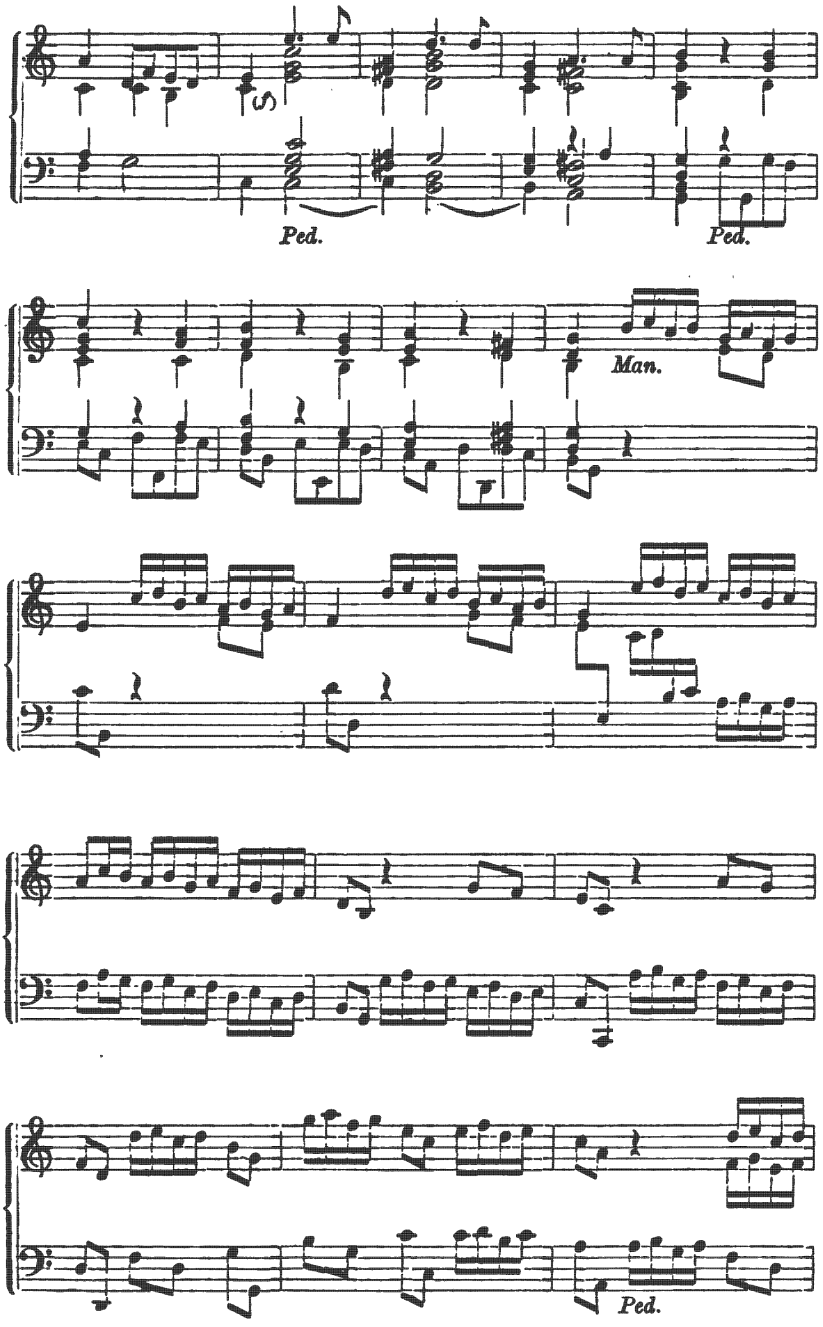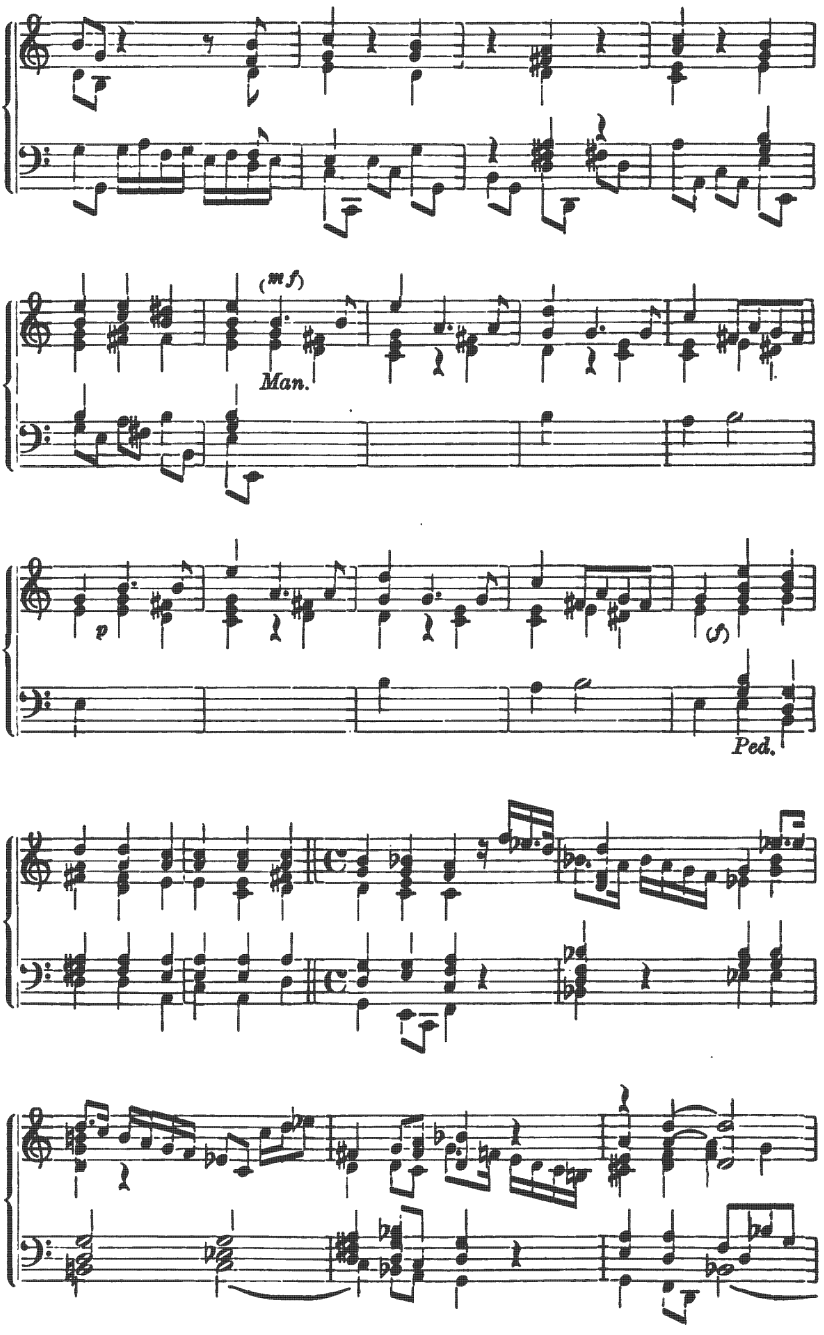


Toccata (für einen Pedal-Flügel). S. 64—69. Schluss.

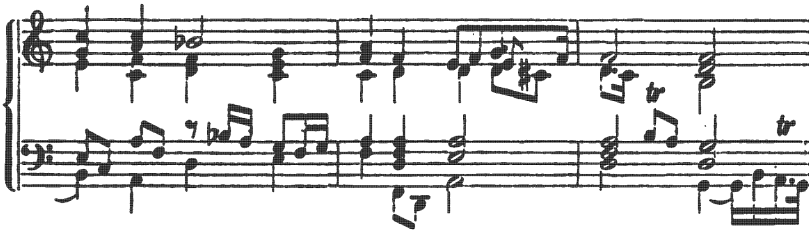



tr
Ped.
tr
tr
Ped.
tr
tr
Ped.
(mf)
Man.
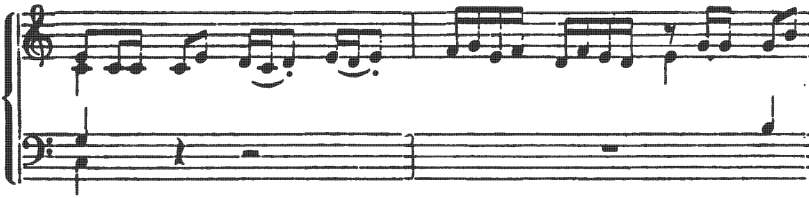

(fehlt)
(mf)
tr
tr
(h)
Ped.
Man.
Ped.
Man.
p
p

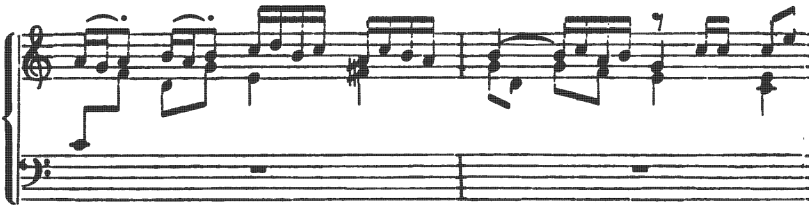

Ped.
Ped.
Man.
Ped.
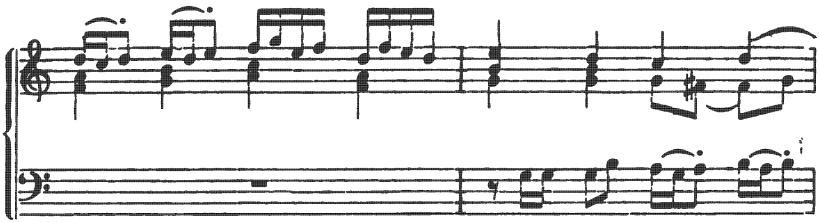

(mf)
Man.
p
Ped.

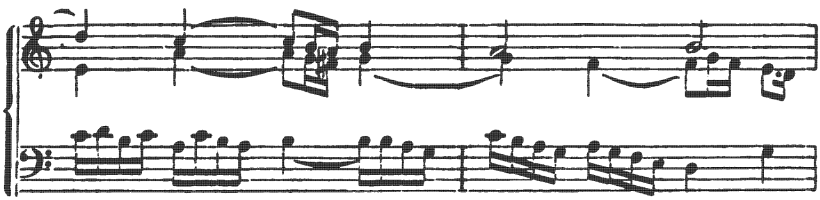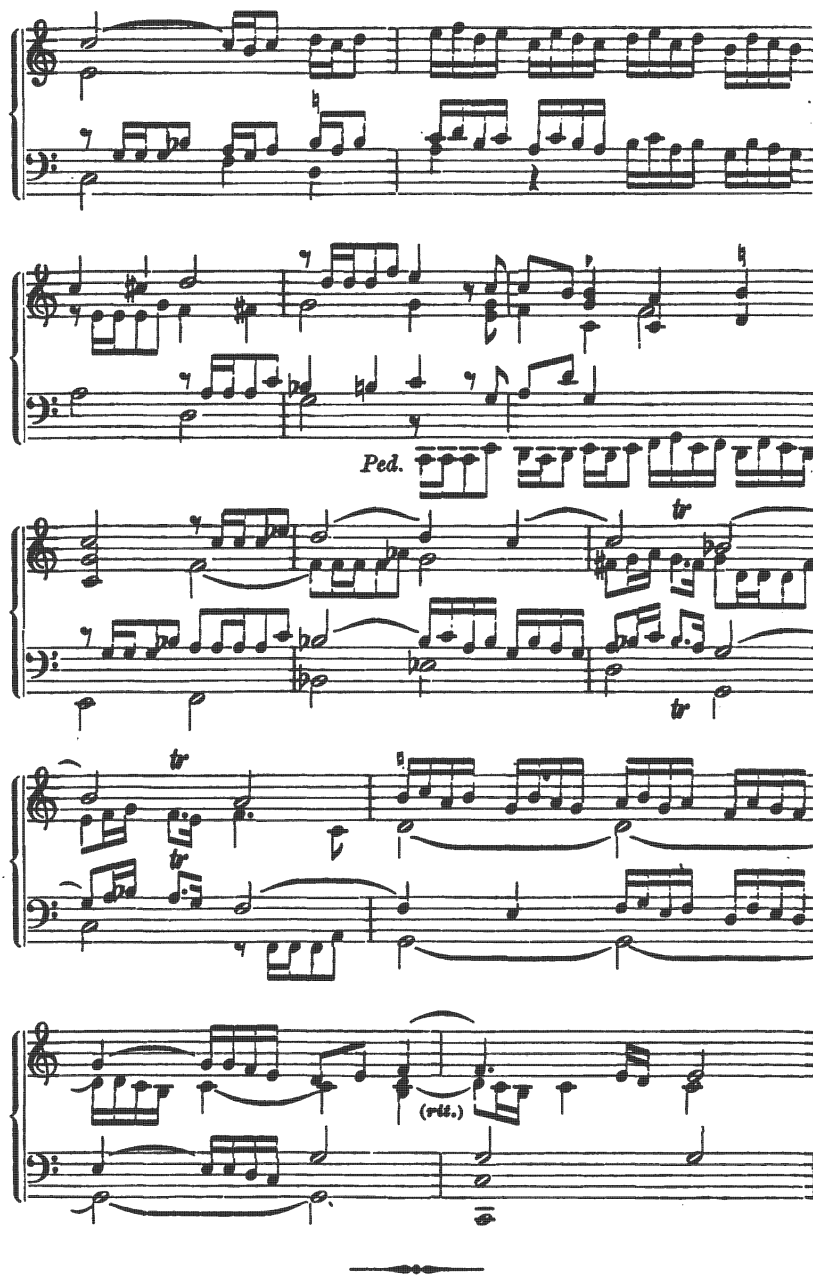


Thema (etwas lebhafter).











Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

ASTOR LIBRARY

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Mitgeteilt und beschrieben von **Dr. Alfr. Chr. Kalischer.**

I.

Nachdruck verboten.

Die Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin besitzt eine grofse Anzahl wertvollster Autographen von *Ludwig van Beethoven*, die ich hiermit in übersichtlicher Zusammenstellung vorführen will. Vornehmlich sind es Autographe von Tonwerken selbst, teils ausgeführte, teils nur skizzierte; dann aber auch eine erkleckliche Anzahl von Brief- und Tagebuch-Autographen.

Diese Sammlungen zerfallen in drei Hauptgruppen:

I. Gruppe: Aus verschiedenen Sammelquellen, *Schindler*, *Fischhof* u. a. herstammend, 49 Nummern, wozu auch unter 35—45 alle Stücke aus dem *Schindler-Novotny*'schen Beethoven-Nachlass gehören.

II. Gruppe: Aus der Sammlung des Herrn *von Landsberg*, 13 Nummern.

III. Gruppe: Aus der Sammlung des Herrn *Grasnick*, 35 Nummern.

Die nun folgende Aufstellung geschieht unabhängig von jener Gruppen-Ordnung.

1. Ein Band in Querfolio, der folgende Aufschrift hat:

„Original-Partitur von vier Nummern zu Beethoven's *Fidelio* in seiner ersten Bearbeitung im Jahre 1805.

„Terzett in F-dur — Quartett in D-dur.
Terzett in A-dur — Finale des III. Aktes.

A. Schindler."

Format à 16 Systemen. — Terzett in F. zwischen Fidelio, Rocco und Marzelline, 31 Bll., sehr viel gestrichen und verbessert; in der Regel nur 3 Takte auf jeder Partiturseite. — Terzett in A zwischen Leonore, Florestan und Rocco „Euch werde Lohn in besseren Welten" (Kerkerscene) von Blatt 33 ab bis 64 inkl. — Quartett in D zwischen Pizarro, Florestan, Leonore u. Rocco. „Er sterbe" etc., von Blatt 65 bis 97ª. — Finale in Es und A (Schlussakt) Coro (Chor von innen etwas entfernt), Leonore, Florestan, Dom Fernando, Rocco, von Blatt 99ª bis Bl. 146 incl. (nicht zu Ende). Von Bl. 147 ab folgt das letzte Allegro molto. Chor. „Preist mit hoher Freude Glut Leonorens edlen Mut" in C-dur, aber *nicht* von Beethoven's Hand. Nur die ersten 2 Worte: Preist, Preist — sind von ihm; das Ganze von Bl. 147 ab bis 150 ist eine Kopie, — ebenso das folgende Maestoso, Quartett zwischen Marzelline, Jacquino, Rocco und Fernando, „Wer ein holdes Weib errungen, stimm in unsern Jubel ein" von Bl. 150 ab. — Dann von Bl. 156ª Duett Florestan „Deine Treu erhielt mein Leben" und Leonore: „Liebe führte mein Bestreben" — und wieder Chor; von Bl. 163 ab Chor und Sextett — bis zu Ende: Blatt 180. Also von Bl. 147—180 *kein* Beethoven-Autograph; nur sehr wenige Textverbesserungen und sonstiges rührt von ihm her.

In demselben Bande ferner: Originalmanuskript, Teil des Terzetts in Es zwischen Marzelline, Jacquino und Rocco: „ist euch das Ja entfahren"; von Bl. 181ª ab, oft nur 1 Singstimme ohne das übrige; bis Bl. 193ª.

Den Band beschliefst eine *Instrumentalskizze*, wie darüber steht: *blasende Instrumente*; alles von Beethoven's Hand, — auch Pauken und Schlaginstrumente; Blatt 194ª bis 207 (Ende).

2. Ein gebundener dünner Band in querfol. enthält nach Schindlers Aufschrift auf der 1. Partiturseite: „Vollständige Partitur von *Florestans Arie*, zu der zweiten Bearbeitung der Oper, 1813 komponiert. Die Introduktion aus der 1. Bearbeitung der Oper ist nicht geändert worden, wie aus dem Nota bene hier von Beethoven's Hand hervorgeht."

Das NB lautet: „NB gilt die Vorzeichnung von der Introduktion." Umfasst 21 Blatt; die letzte Seite unbeschrieben.

3. Ein blaues Heft, broschürt, qufol. „Introduktion und Arie Florestan's aus Fidelio mit *Korrekturen* von Beethoven's Hand. — Erste Bearbeitung; Atto III. 40 Seiten, also eine *Kopie*.

4. Broschürtes Heft, querfol. enthält: Duetto aus Fidelio, Leonore und Rocco, mit *Korrekturen* von Beethoven's Hand. Erste Bearbeitung. Umfang des Heftes: 22 Blatt; die letzten 3 Seiten sind leer. Also eine *Kopie*.

5. „Partitur zu Fidelio von Beethoven. Erste Bearbeitung, mit *Korrekturen* von der Hand des Komponisten. Erste Abteilung. A. Schindler". Dicker Band, qufol. I. Duetto, 14 Bogen = 56 Seiten. Folgt Nr. 2, auf leerer Seite Beethoven's *eigenhändige* Aufschrift: „I^mo Atto dell' opera da Beethoven". — Als Nr. I wieder Marzellinen-Arie ($8^1/_4$ Bogen). Nr. 2 noch einmal dieselbe Arie mit vielen Verbesserungen von Beethoven's Hand ($7^1/_2$ Bogen). Dann zum 3. Male diese Arie. Unten notiert Schindler: „Diese Bearbeitung ist nach Beethoven's Äusserung die allererste unter den vieren"; 29 Seiten, 1 Blatt leer (in Summa 31 Seiten). Dann abermals, also zum 4. Male dieselbe Arie (30 Seiten). Nr. 4. Andante sostenuto, Quartett in G. (16 S.); dann das Roccolied vom Gelde (21 S.). — Nr. 6. All^o ma non troppo. Terzetto (Marzelline, Leonore, Rocco), *ein* Blatt fehlt, schreibt Schindler; der Zählung nach fehlen *zwei* Blätter (56 Seiten). — Nr. 7. Allegro agitato in d-moll (Pizarro), 40 S.; Anhang zu Nr. 6: 4 Seiten Corni. — Maestoso in B (Pizarro und Soldaten), 40 S. — Nr. 8. Allegro con brio. Duetto in A (Pizarro, Rocco),*) 48 S. — Als Nr. 8: Recitativo e moll (Leonore „ach, brich noch nicht, du mattes Herz" und Adagio in E. (52 S.). Allegro Nr. 10. Recitativ (Leonore). Dasselbe! (64 S.) — Dieser Fidelioband umfasst im ganzen 552 Seiten.

6. Partitur zu Fidelio von Beethoven etc. *Zweite Abteilung;* ein fast ebenso starker Band, wie der oben beschriebene (Nr. 5):

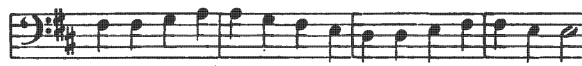
Nr. 9. Allegretto in C (Leonore, Marzelline): „Um in der Ehe froh zu leben" (40 S.). — Nr. 9, dasselbe (36 Seiten, 2 S. leer). — Nr. 10. Terzetto (Marzelline, Jacquino, Rocco) in Es. Andante con moto e scherzando: „Ein Mann ist bald genommen" (20 S., 2 leer). — Nr. 2. Duetto (Leonore, Rocco) a-moll, Andante con moto: „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben". (42 S., 1 leer). — Nr. 3. Terzetto (Leonore, Florestan, Rocco), Allegro in A: „Euch werde Lohn in bessern Welten". (48 S.) — Nr. 4. Quartetto. Auf dem Titel von Beethoven's Hand: „Kontrafagott bleibt überall weg", — auf der 1. Seite unten „Contrafagotto coll Basso, — ebenfalls von Beethoven's Hand; — mit vielen Beethoven'schen Verbesserungen, zumal im Texte; 77 Seiten, 4 leer. — Nr. 4, dasselbe Quartett (Leonore, Florestan, Pizarro, Rocco) in D. Allegro „Er sterbe!"; 70 S. — Nr. 5. Duetto (Leonore, Florestan), Recitativo in C „Ich kann mich noch nicht

*) Fast nirgends hat hier eine Paginierung stattgefunden, so dass ich die Seiten jeder Nummer erst auszählen musste.

fassen" — und lange nachher: „O namenlose Freude" — Vivace (60 S.) — Nr. 6. Finale. Auf der 1. Seite bemerkt hier Schindler: „Finale des 3. Aktes. Diese Bearbeitung ist von dem Original wesentlich verschieden." 112 Seiten. Der ganze Band umfasst 505 Seiten.

7. Ein blaues gebundenes Heft, breite, kurze Form (Queroktav). Die Aufschrift von Schindler's Hand lautet: „Beethoven. Skizzen von der *neunten Simphonie*". Auf der 1. Seite ähnlich und dazu „Erstes Heft", (später zweites Heft). Es sind hier nämlich zwei Hefte zusammengebunden.

Erstes Heft 59 Seiten; 2. Heft, 37 Blatt. — Hiermit dürfte man die Skizzen zum Finale der IX. S. in primitivster Form vor sich sehen. Fast alles ist mit Bleifeder geschrieben und überwiegend à la Hieroglyphen. Mannigfache Instrumentierungs-Andeutungen dabei. p. 11 schreibt Beethoven: „Bestes Ende". — p. 12 „finale". — p. 17: „Erst alle blasende, dann Viola". — p. 18: Var. i. (= Variazioni). — p. 22: „Dazwischen die Bs. [Bässe] das Recit." etc. Freudenhymnus mit Textworten. — p. 31: Recitativ-Worte dankend. — p. 33 das bekannte Beethoven'sche „Meilleur" vor der Freude-Melodie
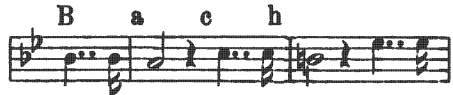


p. 35. „Dieses nur später Bs. allein"; — p. 39. „Freude schöner Götterfunken gut (?) zu wiederholen." — p. 40. „Coda. Seid umschlungen". — p. 41. „Meilleur. Für Horn besser". — pag. 50. „wo die Singstimmen nur den Chor alle Brüder wiederholen." — p. 51. hat in Lapidarform die Beethoven'schen Worte: „lafst uns das Lied des unsterblich. Schiller Singen, Freude, Freude, Freude schöner Götterfunke, Moderato" (dazu die Noten-Motive). — p. 52. ebenfalls lapidarisch: „Bas Müssen diese Töne fröhlicher Freude! beendigen (?)." Man vergleiche hierzu G. *Nottebohm:* Zweite Beethoveniana (1887), Aufsatz XX: Skizzen zur IX. Symphonie S. 191, auch vorher p. 183. — Das 2. Heft setzt diese Skizzen zum Finale der IX. S. fort . . Bl. 6^b heifst es: „auf Welt Sternenzelt forte posaunenstöfse" — 8^a: „finale instromentale." Bl. 13^a: „noch einmal das grofse Lied in vollem Chor". 14^a: „türkische Musik wer das nie gekonnt stehle. — Die türkische Musik ist pianissimo, einige takte piano, einige sterker (?). — Dann die vollste Stärke . ." — Das „Meilleur" taucht auch hier öfters auf. — Vgl. hierzu *Nottebohm* a. a. O. p. 180, p. 186 f. —

8. Ein stärkerer Band, blau gebunden, gleiches Format wie der vorige Band. Verschiedene Hefte sind hier zu einem Konvolute vereint. Das Ganze umfasst 146 Blatt. — *Schindler's* Aufschrift lautet:

„Skizzen zur *10. Simphonie* (gleich zu anfang), d° zu einer Ouverture über BACH (verschieden aber von den andern), d° zu den grofsen Quartetten in B-dur u. Cis-moll. Enthält auch noch mehrere interessante Motive, die nicht bekannt sind."

Blatt 1b. Skizzen eines Scherzo zur X. Symphonie. Auf Bl. 2b schreibt Beethoven:



Maestoso.

„Diese Overture mit der neuen Sinfonie so haben wir eine Akademie im Kärtnerthor." (Vergl. hierzu Nottebohm, Zweite Beethoveniana I. Artikel: „Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 u. 1826, p. 12.) Bl. 3a. , Finale des ersten Stücks. Dann (von Schindler's Hand): Andante zur 10. Simphonie" (in As). — Wechselt mit Skizzen zur Bach-Ouverture ab.

Bl. 8b enthält einen scherzhaften Marschanfang auf Duport. „Ein Schritt Duport Marche." — Unten folgende Worte von A. Schindler: „Dieser Scherz betrifft den früher als Tänzer berühmten Duport, zur Zeit als Beethoven dies niederschrieb, Administrator (nomine Barbaja) des kais. Hofoperntheaters in Wien. Mit diesem Marsch wollte sich Beethoven bei Duport wegen Überlassung des Operntheaters bestens empfehlen." — cf. Nottebohm a. a. O., p. 13. — Von Bl. 9b ab Skizzen zu einer *Fuga* in C-moll für Streichquartett, $^3/_4$. Allerlei Unbekanntes folgt bis Blatt 16.

Dann ein zu demselben Konvolute gehörendes Heft „Skizzen zum *B-dur Quartett*, op. 130." — Von Blatt 6 ab ein *Canon* (nicht verwendet). Mitten darin hat B. die Worte geschrieben: „Freue dich" und dann: „Freu dich des Lebens, des Lebens freue dich" etc. (Nottebohm, ib. pag. 13). — Auf Blatt 8 hat Schindler vermerkt: „zum Quartett in Cis-moll von hier an, abwechselnd mit dem Quartett in B-dur und der 10. Symphonie." — Blatt 11 (nach Schindler). „Erste Idee zum Anfange des letzten Satzes im Cis-moll-Quartett. Die anderen 6 bis 7 verschiedenen Anfänge mit einer anderen Hauptidee folgen später."

Das charakteristische „meilleur" kommt in diesen Skizzen oft vor. Auf Blatt 20b oben seitwärts stehen von Beethovens Hand die Worte: „Gleich herum beim alten Schneider vorbei."

Es folgt ein neues Heft dieses Konvolutes (im ganzen also von Blatt 37 an), nach Schindler: „Skizzen zu dem B-dur-Quartett und

der 10. Simphonie von L. van Beethoven, 2. Heft." Auf Blatt 4 schwer zu enträtselnde Worte Beethoven's, auf 4^b glücklich zu entziffern: „uns geht es kanibalisch wohl wie fünf Hundert Säuen!" (bereits von Nottebohm mitgeteilt, a. a. O. p. 11). — Blatt 8^b Bemerkung Beethoven's: „*semper il clavicembalo*" besagt, dass die Skizzen zum Quartett teilweise durch Klavierkonzert-Skizzen unterbrochen werden; — wir haben also hiermit Skizzen zu einem neuen Klavierkonzerte, einem *sechsten*. Blatt 9^b (Schindler): Anfang des Allo. con brio nach dem Es-moll-Satz aus dem B-dur-Quartett. — Blatt 10^b (Schindler): Anfang des Allegro molto con brio $^6/_8$ aus dem ursprünglich 4. Satze des B-dur-Quartetts. — Blatt 17 bringt den bekannten *A. B. Marx* gewidmeten Canon: „Si non per portas, per muros." — Dann werden die Quartettskizzen fortgesetzt. Auf Bl. 35: Skizzen zu einem: „Veni creator spiritus". (cf. Nottebohm, ib. p. 11).

Es folgt in demselben Bande ein weiteres Heft. „Skizzen zum Cis-moll-Quartett" (Schindler). Auf der ersten Seite stehen die jedenfalls an Schindler gerichteten Worte Beethoven's: „wenn ich sie nicht zu Tische lade" — Bl. 1^b (nach Schindler). „Anfang zum 4. Satze des Cis-moll-Quartetts, jedoch verworfen." — Von Bl. 3 an: Andantino; Bl. 7^b Thema Adagio ma non troppo; Bl. 17: 2. Teil des Trio; 17^b (nach Schindler) Anfang zum 4. Satze des Cis-moll-Quartetts, jedoch verworfen; — Bl. 22^b (Schindler): Melodie inconnue; 27^b (Schindler): Anfang zum 4. Satze des Cismoll-Quartetts, verworfen. — Blatt 28 Schluss des Heftes. (cf. Nottebohm ib. p. 9 f.)

Es folgt in demselben Bande ein weiteres Heft. „Skizzen zu dem Cis-moll-Quartett von Beethoven (Schindler). Auf Bl. 4: Anfang zum 4. Satz des Cis-moll-Quartetts, jedoch verworfen (Schindler). — Viele Lücken, auch leere Seiten darin. — Bl. 18 abermals: „Anfang zum 4. Satz des Cis-moll-Quartetts, jedoch verworfen". (Schindler) . . ,*) Bl. 21 Ende des Heftes.

Es folgt ein weiteres, letztes Heft dieses Bandes: „Skizzen zu dem B-dur-Quartett von L. van Beethoven." (Schindler). Bl. 3^b f. Finale; Bl. 9^b Finale, Mittelgedanke . . . Bl. 10^a von Beethoven's Hand: „Alsdann kurtzes Adagio". — Von 11^b ab wieder All° Finale; im ganzen 26 Blatt. — Dieser ganze Band umfasst in Summa 146 Blätter in quer 8°.

*) Man vergl. hierzu *Schindler*'s Beethoven-Biographie, III. Aufl. II, p. 353 ff. (1860).

(Fortsetzung folgt).

Mitteilungen.

* Sandberger, Dr. Adolf, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. 3. Buch: Documente. Leipzig 1895. Breitkopf & Haertel. gr. 8°. VIII und 358 Seiten mit 2 Abbild. der Wappen Lassus'. Preis 7 M. Das 1. Buch wurde hier 1894 p. 44 besprochen, das 2. Buch soll noch erscheinen und das 3. Buch, unabhängig von der Lebensgeschichte Lassus', enthält die Akten, Rechnungen, Listen u. a. der kurfürstl. baierischen Hofhaltung, ferner 52 Briefe L.'s und vieles andere teils auf L. bezüglich, teils auf die Kurfürsten u. s. w. Die vorhandenen Akten beginnen mit dem Jahre 1551 und reichen bis zum Jahre 1600. Leider sind die Jahrgänge 1552, 1553, 1555, 1556 und 1559 verloren gegangen, sowie die „sonderen Nebenbücher", welche von 1560–67 den Personalstand der Kantorei enthielten. Immerhin ist die Ausbeute so bedeutend, dass der Herr Verfasser mit Stolz auf seine Arbeit blicken kann. Bei der Zerstreutheit der Dokumente, war es keine geringe Aufgabe, die Quellen überall aufzuspüren, und die bisher vielfach gemachten Versuche ein Gesamtbild der Kapelle zu geben, sind sämtlich daran gescheitert, das Material zusammenzubringen. Der Musikhistoriker könnte daran Anstofs nehmen, dass ihm die Uebersicht so sehr erschwert wird durch die Mitteilung von Dokumenten, die mit den Kapellmitgliedern nichts zu thun haben, denn da findet man Anweisungen für den Barbier, den Fischmeister, den Buchbinder, Schuster, Goldschmidt, Maler und Instrumentenmacher, doch gewähren diese Mitteilungen wieder anderen wissenschaftlichen Fächern eine erwünschte Ausbeute, so dass sich der Musikhistoriker schon bescheiden muss. Empfindlicher ist der Mangel eines Namensregisters. 246 Seiten mit Namen gefüllt, die oft in der übelsten Weise verstümmelt sind, hier mit vollem Namen, dort nur mit dem Vornamen auftreten — ich citiere nur als Beispiel den *Francesco da Lucca* und *Joseph da Luca*, die eigentlich Guami heifsen, *Jhännj* und *Jhäni*, der Lockenburger ist, *Geigle*, Gilgen, Gillgio, Gülgij, Gilgo, Julio d' Imola, ist Giulio Gigli u. s. f. — hier hätte der Herr Verfasser mit seinem Wissen eintreten müssen und durch ein ausführliches Namensregister dem Musikhistoriker den besten Dienst geleistet. Ebenso empfindlich ist der Mangel eines Kolumnentitels, der die Jahreszahl wiedergegeben hätte, denn jetzt befindet man sich stets in der Notwendigkeit oft 3—4 Blätter zurückzublättern, um das Jahr zu erfahren. Die Anwendung des grofsen Buchstaben P mitten im Worte, halte ich für verfehlt. Allerdings schrieb man damals das *p* mitten im Worte recht grofs, doch wollte man damit schwerlich ein grofses Anfangs P bezeichnen. Die 52 Briefe Lassus' sind bis auf die letzten 4 alt italienisch und alt französisch geschrieben. Darauf folgen allerlei Berichte von Gesandten. Ein Gedicht Wolfg. Sedelius' auf Ludw. Senfl, Briefe von Herzog Maximilian und Wilhelm V., Briefe von Beamten und Künstlern, darunter auch einer von Philipp de Monte (S. 323). Den Schluss bilden allerlei Auszüge, die ein wertvolles Material enthalten. Der Band bietet somit der Musikforschung ein reiches Feld und ist der Fleifs des Herrn Verfassers unter den Bibliothekaren hoch anzuerkennen.

* Die im Jahre 1879 begonnene Beschreibung der Autographe in der kgl. Akademie Filarmonica zu Bologna, welche durch den Tod Parisini's auf Jahre unterbrochen wurde, hat nun seit kurzem seine Fortsetzung gefunden, so

dass binnen kurzer Zeit 4 Bogen (16—19) bis zum Worte Puccini erschienen sind. Besonders wertvoll sind die beigegebenen Biographien, die eine vortreffliche Ergänzung unserer Lexika bilden.

* Herr Prof. N. J. Hompesch in Köln hat bei Gustav Cohen in Bonn ein Divertimento in Amoll für Pfte. von W. Fridem. Bach herausgegeben. Zum Studium für Schüler ist die Piece, die aus 4 Sätzen besteht recht geeignet und ist vom Herausgeber mit Fingersatz und genauen Vertragszeichen versehen. — Derselbe hat auch 3 Sonates expressives pour le Clavecin ou Fortepiano op. 16 von Joh. Wilh. Hässler bei Forberg in Leipzig in gleicher Weise ediert, die sich ganz vorzüglich fürs Studium für kleinere Klavierspieler eignen.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden. 41. Vereinsjahr 1894/95. Dresden, Buchdruck von F. Lommatzsch (A. Schröer). Die Mitgliederzahl beträgt 243 und die der aufserordentlichen 448 neben 13 auswärtigen und 24 Ehrenmitglieder. Ferner werden die Programme der Vereinskonzerte angezeigt, der Zuwachs zur Bibliothek, der sich auf 305 Nrn. beläuft und das Mitgliederverzeichnis.

* Mitteilungen der Musikalienhandlg. *Breitkopf & Haertel* in Leipzig, Brüssel, London und New-York. September 1895. Aufser Anzeigen von neuen Werken, älteren Werken im Klavierauszuge, darunter Seb. Bach, Händel's Floridante u. a., werden die Fortsetzung der Denkmäler deutscher Tonkunst und das Klavierbuch des Fitzwilliam Museums angezeigt. An Biographien neuerer Musiker sind wieder aufgenommen: *Joh. Bernard Litzau* (S. 1329), *Theodor Gouvy* (S. 1353), *Jean Louis Nicodé*, *Gustav Schreck* und Eugène Ysaye.

* Herr *Edwin Bormann* veröffentlicht ein bisher unbekanntes Portrait Seb. Bach's, welches er unter Familienpapieren fand. Das Original hat gleiche Gröfse wie der Neudruck, nur ist das erstere mit Wasserfarben ausgeführt. Man erkennt wohl Bach's Gesicht und Figur, doch ist die Ähnlichkeit keine angenehme, einem Schlächter würde sie besser stehen.

* Leo Liepmannssohn, Antiquariat in Berlin SW. Bernburgerstr. 14. Katalog 116. Enthält 215 Musikwerke, praktisch, theoretisch, historisch, kritisch, ästhetisch, aus älterer und neuerer Zeit, meistens von Wert.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog Zwickau, Bog. 30. 2. Musikbeilagen zu Joh. Krieger, Bog. 1.

Verlag von **M. P. Belaieff** in Leipzig.
Soeben erschien:

Praktisches
Lehrbuch der Harmonie
von
N. Rimsky-Korsakow.
Nach der dritten Auflage der russischen Original-Ausgabe
Deutsch von **Hans Schmidt.**
XI und 135 S. 8°. *Preis broschiert 3 M.*

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Mitgeteilt und beschrieben von **Dr. Alfr. Chr. Kalischer.**

I.

Nachdruck verboten, alle Rechte vorbehalten.

(Fortsetzung.)

9. Ein aus 2 Heften bestehender Band in Grofs-Oktav (Queroktav) mit Schindler's Aufschrift: „Skizzen zum Cis-moll-Quartett und Skizzen zu einem Quartett in C-dur, das nicht in Partitur gekommen. Dann Beethoven's allerletzt geschriebene Noten." Hierüber wird bald noch etwas weiteres vorgetragen werden.

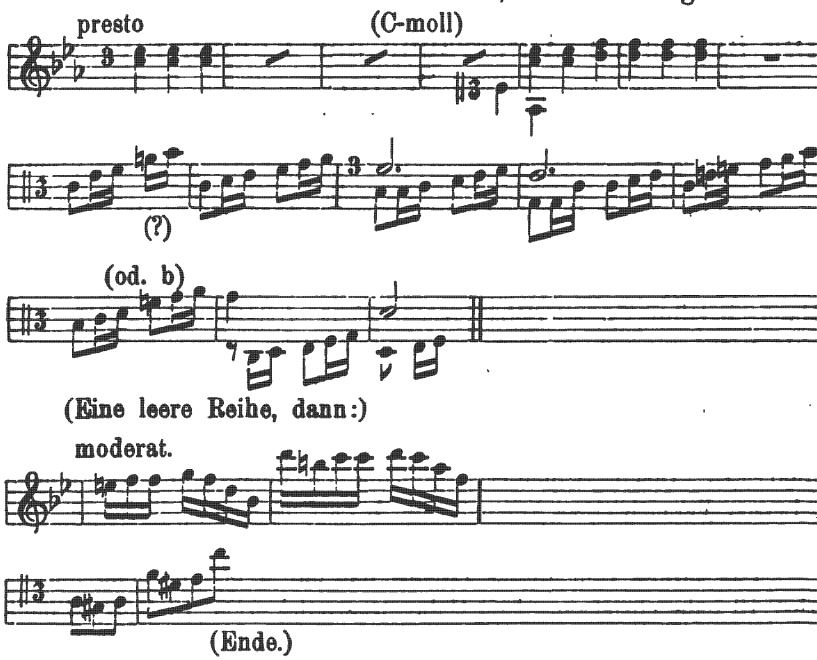
1. Heft 16 Bl.; Blatt 12 von Beethoven's Hand: „2tes Mal der 2te Teil mez und nicht piano; 3tes Mal der 2te Teil erst piano und alsdann wieder forte und sogleich Ende." Bl. 13: Adagio in gis-moll; 13^b (nach Schindler): Melodie inconnue. 14^a (Schindler): „Letzter Versuch eines Anfangs zum 4. Satz des cis-moll-Quartetts — in allem 8 verschiedene Versuche."

Das zweite Heft dieses Bandes hat nur 6 beschriebene Blätter, aber 18 unbeschriebene. Erst C-dur-Quartettskizzen. Blatt 6^b: C-moll, Presto. Darunter schreibt Schindler: „Dies hier auf dieser Seite sind die letzten Noten, die Beethoven ungefähr zehn bis zwölf Tage vor seinem Tode in meinem Beisein geschrieben."

Man hat hier wohl zu unterscheiden, was als *letzte ausgeführte* Komposition Beethoven's, was als *letzter* ausgeführter *Gedanke* und was als *letzte Skizze* seines Geistes zu gelten habe. — In betreff der *letzten* ausgeführten Komposition und des letzten Gedankens sei auf

G. Nottebohm's Artikel: „Beethoven's letzte Komposition" (Beethoveniana 1872, p. 79 ff.) hingewiesen. — Die letzte vollständig ausgeführte Komposition ist das Finale des B-Quatuors, op. 130. — Als letzter Gedanke kann dann ein Stück in C-dur für Pianoforte zu 2 und 4 Händen gelten (vergl. thematisches Verzeichnis von Nottebohm p. 152 u. 153), das 1838 bei Diabelli & Comp. in Wien erschien, — und das im November 1826 geschrieben ist; es ist eine Quartettskizze, die, wie Nottebohm darthut, etwas später noch als das Finale op. 130 geschrieben ist. Aber von den allerletzten *Notenentwürfen* Beethoven's spricht Nottebohm nicht. Das sind denn folgende, kurz vor des Meisters Tode hingeschriebenen Töne, die hiermit als **Beethoven's allerletzte Noten** nach dem Originalmanuskripte zum *ersten Male* veröffentlicht werden.

Blatt 6[b] des ebenbezeichneten Heftes, mit Bleifeder geschrieben:



(Eine leere Reihe, dann:)

(Ende.)

Das ganze weitere Heft ist leer, völlig unbeschrieben. Das ist also der letzte *Beethoven'sche Ton-Atem.*

(18 leere Blätter in 8[0] zu 12 Linien.)

10. Ein aus 2 Heften bestehender Band in Querfolio, der nach Schindler's Aufschrift enthält: „Skizzen zur Sonate Op. 101; do. zu einer grofsen vierhändigen Sonate, die nicht vollendet ward; — do.

zu einer Ouverture über BACH; do. zum Opferlied und Bundeslied und noch zu anderen Werken", im ganzen 46 fol., A: 16 fol., B: 30 fol. Blatt 1ª: Orchesterskizze zu einer Fuge. Unten diese Schindler'sche Anmerkung: „Die in den Beethovenschen Skizzen öfters vorkommenden arithmet. Zahlen, hier z. B. auf Blatt 7 mit 12000, auf Blatt 10 mit 100 notiert, waren nichts als Notabenes für den Komponisten." Auf Blatt 4ᵇ steht z. B. die Zahl 8888. — Blatt 2ᵇ scheint eine Übung im Notenschreiben zu sein, nicht von Beethoven. — Auf Blatt 3 beginnen Skizzen zum Finale der A-dur-Sonate op. 101 (Fugiertes Allegro). Blatt 16ᵇ allerhand Canon-Skizzen. Oben nur Worte: „Christ ist erstanden. Variationen", dann Kanon: „Lösch' aus mein Licht". Fortsetzung unleserlich.

Im II. Hefte dieses Bandes sind auf Bl. 2ᵇ Schindler's Worte zu lesen: „Versuch einer Melodie zum Allegro-Satz einer 4händigen Sonate. Siehe folgende Blätter. Anfang der Sonate auf Blatt 5." Dieses Skizzenheft ist von Nottebohm beschrieben, a. a. O. Artikel LVIII, „Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824," p. 540 ff. — Blatt 3ᵇ: Ideen, die ursprünglich für ein Violin-Quartett bestimmt waren (Schindler). — 5ᵇ: Skizzen zur 4händigen Sonate, die nicht vollendet wurde. — Blatt 13: Skizzen mit bezifferten Bässen. Blatt 17ᵇ, Skizzen zur „*Messe in Cismoll*," dona. — Blatt 18: Entwurf zum Opferlied. — Bl. 19ᵇ: Skizzen zur Ouverture Bach Nr. 1 u. 2. Blatt 20ª (Schindler): „die ersten Ideen zur Ouverture „BACH" sind aus dem Jahre 1822; die anderen aus dem Jahre 1824." — Aufschrift, von Beethoven: Bachouverture. — Unten: „Erste Idee zum Bundeslied". — Es folgt noch Verschiedenes, so 25ᵇ: Marcia (pathet.?) Nottebohm schreibt „marcia serioso pathet (?)" a. a. O. p. 549. — Ferner Skizzen zu den Quatuors op. 127 in Es-dur und 132 in A-moll.

II.

11. Ein in Leder gebundener Band mit Goldrand. Die Manuskripte sind nicht beschnitten. Aufschrift in Gold auf dem Rücken: „Andante op. 105. Finale op. 130. — Sonate op. 130 (?)*) Glorrei. Augenblick. Skizzen." Unten, ebenfalls in Gold: „Schott. Lieder 1 bis 6; 35—41. Leonore. Arie. Duett." — Der kalligraphische Titel lautet: „*L. van Beethoven* Autographa und Autographe Correkturen." Beginnt mit der Abschrift des Kanons: „Es muſs sein — ja es muſs sein; Heraus mit dem Beutel, heraus, es muſs

*) Druckfehler: muss op. 30 heiſsen.

seyn."*) Als Tempo angegeben: „Schnell im Eifer". Vorzüglich geschrieben. — Dann: letzter Satz des *F-dur-Quartetts* op. 135. — „Der schwer gefaſste Entschluſs. Muſs es seyn? — Es muſs seyn." — Tempo: Andante assai con moto. — Grave ma non troppo tratto.**) Notenmotiv zu „Muſs es sein?" etc. auf der 1. Seite unter den eigentlichen Notensystemen. — Bei der Repetition bemerkt Beethoven „si repete la 2da parte al suo piacere." Im ganzen 15 Manuskriptblätter; jede Seite 10 Systeme, von denen 8 für je 2 Quartett-Partitursysteme verbraucht sind. — Das Meiste ist in *allen* 4 Stimmen ausgeführt; Manches ist Skizze, indem nur die melodieführende Stimme verzeichnet ist. Im ganzen leserlich geschrieben; an Korrekturen kein Mangel. Von Blatt 19 ab: Finale Allegro des letzten Satzes des Quatuors op. 130 (allerletzte Komposition, die Beethoven vollständig ausgeführt hat). Meistenteils in allen Stimmen ausgeführt; mit aller Dynamik.

Folgt: *Sonate op. 30*, Nr. 1 in A-dur. Aufschrift von Beethoven: „Sonata I^ma." — Auf der ersten Seite am Rande ist in der Quere zu lesen: „Herren Gebrüder Müller aus Braunschweig freundschaftlichst verehrt von Tobias Haslinger." — Jede Seite des Manuskriptes von 16 Systemen ist zu 4 Systemen dieser Duo-Partitur verwendet; nach jedem Partitursystem ist stets eine Reihe leer gelassen. I. Satz enthält 7 Bl. (14 Seiten), sehr deutlich geschrieben. — Das Adagio molto espressivo 4 Blatt; auf dem 2. Blatte (hier Bl. 50) ist die Wiederholung nach der Fermate beim Fis-Triller der Klavierstimme *nicht* geschrieben, sondern durch „come sopra" nur angedeutet. — Es folgt (von p. 54 an) das Allegretto con Variazioni, 9 Blatt. —
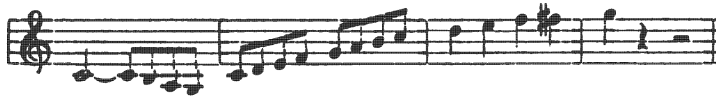
Dann kommen (von Bl. 64 ab): *Posaunen*stimmen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick" (op. 136). — Das ist besonders lehrreich, dass aus dem Partiturganzen heraus die Posaunen extra skizziert sind; ein Beweis dafür, welche hohe Bedeutung die Behandlung dieser Posaunenstimmen für Beethoven besitzt. Es sind vorhanden: Erster Chor (von Beethoven's Hand): „Europa steht." Jede Posaune ist auf einem besonderen Systeme notiert. — Der II. Chor ist problematisch; — Skizzen für Posaunen im $^6/_8$ Takt; F-dur. Offenbar

*) Der Kanon „Es muss sein" ist in Gassners Zeitschrift III, 133 im Facsimile mitgeteilt. — Dieses ist eine Abschrift davon.

**) Zusammenfassende Aufklärung über die Bedeutung dieser Werke enthält des Verf. Aufsatz: *Beethoven, A. B. Marx und die Schlesinger'sche Musikalienhandlung* in den Sonntagsbeilagen der „Vossischen Zeitung" vom Juli 1887.

hatte B. im Sinne, zum II. Chore: „Vienna, Vienna, Kronengeschmückte'. Posaunenstimmen zu setzen, was jedoch unterblieben ist (cf. Partitur op. 136, Nr. 2). Es sind hier c. 42 Takte notiert (2 Seiten). — Es folgen Posaunenstimmen zum *letzten* Chor (Presto) des Werkes, $^4/_4$ in C; erst Bassposaunen allein, wozu nachher die anderen 2 Posaunen treten; Blatt 69ᵃ Ende dieser Posaunenskizzen. Es folgen Skizzen zu allerhand anderen Dingen. Blatt 70ᵇ steht von Beethoven's Hand: *Quartett per Piano.* Kaum ist eine Reihe skizziert, da ist Sinfonia zu lesen, mit diesem Anfange:

Sinfonia



Es folgen weitere Skizzen zum *Klavierquartett.* Von 70ᵇ ab Skizzen zu einer Kantate. „*Es ist vollbracht*". „Zum Herrn hinauf drang unser Beten, er hörte was die Völker flehten. Und hat gehütet, hat gewacht, [des Volkes Edelsten geschleudert] in die alte Nacht, es ist vollbracht." Ein Voll-Chor. Der Chor gehört weder zum Oratorium „Christus am Ölberg" noch zur Kantate „der glorreiche (heilige) Augenblick; — vielmehr zum — Schlussgesange aus Treitschkes Singspiel, die Ehrenpforten, vgl. weiter unten Nr. 67. — Beethoven's Zahlenhumor treibt hier wieder seine kuriosen Blüten. So ist — wie oft ähnlich — Blatt 72ᵃ zu lesen: Nr. 10000. — Blatt 73ᵃ zeigt abermals einige — wieder durchstrichene Tromboni des letzten Chors zum „Glorreichen Augenblick."

Blatt 75ᵃ Skizze (1systemig) zum Trio des Scherzo des 6. Quartetts aus op. 18 (B-dur.) — 75ᵇ Skizzen (in 2 Systemen) zu einem Stücke, das Beethoven „*L' Echo*" überschrieben hat. Das ebenfalls dabei vorkommende Wort *Trio* lässt vermuten, dass diese Skizze einem Scherzo oder einem Menuetto als Trio gehören sollte. — Bl. 76ᵃ Skizzen zu einem Allegro in Es und zu: le dernier morceau d' un concet (concert), etwa 12 Takte. — Folgt teils Unbekanntes, teils wieder Skizzen zum Scherzo des B-dur-Quartetts (op. 18) und zu dem „Malinconia" benannten Teile des Finale. — Bl. 78ᵇ Skizzen zum Rondo der Klaviersonate in B. (op. 22), — dann wieder Skizzen zwei Finale von op. 18, B-dur. (Malinconia u. Allegretto). Auf Bl. 81 Skizzen zum Finale des F-dur Quatuors (op. 18, Nr. 1); Bl. 82ᵃ: Skizzen zum Finale des G-dur-Quart. op. 18, Nr. 2; Versuche mit Vergrößerungen des Themas. — Bl. 85ᵇ sehr deutliche Skizzen zum Finale (Rondo) der Klaviersonate in B. (op. 22). — Bl. 87ᵇ Skizzen zur Violinsonate op. 23 in A-moll. — Bl. 89ᵃ

Skizzen zum Scherzo des Quartetts in F. (op. 18). — Bl. 90ᵇ ff. Skizzen zum Adagio, Es-dur, der Klaviersonate in B. (op. 22); von Bl. 92 ab Skizzen zum Finale des F-Quatuors (op. 18), zum grofsen Teile nur der melodische Grundriss. — Bl. 95ᵇ Skizzen zur C-moll-Symphonie, I. Satz. — Auf 96ᵃ u. a. Skizze zum Klavierkonzert in G-dur (op. 58); Beethoven hat dabei geschrieben: „Conzert: Das Alles durchaus sehr sanft." Es folgen von Bl. 99 ff. 20 Blatt: *Schottische Lieder*. Die Aufschrift von Beethoven's Hand lautet: „53 Schottische Lieder: Noch nicht berechtigtes Exemplar 1810 par Louis van Beethoven." Alles Folgende, sauber und deutlich geschrieben, ist nicht von Beethoven's Hand. Es sind also in Abschrift etwa 12 schottische Lieder. Das Wort „schottisch" stellt den allgemeinen Kollektivtitel für derartige Kompositionsarbeiten des Meisters dar: denn es sind nicht nur schottische, sondern auch irische und wallisische Weisen darunter. Es ist zwar alles genau gegeben als: *Voce*, Violino, Violoncello und Piano, aber der „Voce" fehlt der Text. Das letzte, hier als Nr. 48 unter den 53 aufgeführt, ist nicht vollständig. Herr Oberbibliothekar Dr. *Kopfermann* hat diese 12 Lieder, wie folgt, näher festgestellt: Gedruckt als 26 wallisische Lieder, Nr. 11, 4, 7, 20, 2, 14. — 25 irische Lieder Nr. 3, 12. — 20 irische Lieder Nr. 12. — 25 irische Lieder Nr. 4. — 20 irische Lieder Nr. 3 u. 14. — Es folgt auf Bl. 119 noch 1 schottisches Lied, Autograph von Beethoven, „der Deserteur", gedruckt als Nr. 10 der 25 irischen Lieder.

Blatt 120—147ᵃ incl: Duett aus Leonore von L. van Beethoven „Jetzt, Schätzchen sind wir allein", mit dessen eigenhändigen Veränderungen. — Diese Kopie wurde dem Kopisten Beethoven's abgekauft. — Von des letzteren Hand sind hier besonders *Text*-Verbesserungen recht häufig.

Bl. 148—163ᵃ incl. „Elenore Partitur. Aria in C. wie Nr. 2. Del Sigre van Bethuven (sic!). „O wär' ich schon mit dir vereint" (Marzelline). Das diesem Bande beigegebene Verzeichnis von *G. Nottebohm's* Hand besagt hierzu Folgendes: „*Revidierte Abschrift*. Nur einige mit Rotstift geschriebene Stellen sind von Beethoven's Hand." — Hierbei muss ich nun stark mit Nottebohm rechten. Ich halte nämlich dieses ganze Stück (Bl. 148—163) als von Beethoven selbst herrührend und zwar in der denkbar schönsten und deutlichsten Weise geschrieben, eine *Beethoven'sche Reinschrift*. Wenigstens ist der ganze Text in der charakteristischen Beethoven-Handschrift geschrieben. Es sei denn, dass Jemand des Meisters Handschrift ab-

solut täuschend nachzuahmen verstand: sonst muss man Beethoven selbst als Schreiber dieses anerkennen. Notenschrift ist ja nicht so charakteristisch wie Wortschrift: daher mag es in betreff der Noten problematisch bleiben, bei den Worten jedoch nicht. Merkwürdigerweise kommen einige wenige Vortrags- und Tempobezeichnungen hierin vor, die von einer anderen Hand herrühren, als das Übrige, z. B. Bl. 151ª: „en bas; più Allo: 151ᵇ poco più allo" u. s. w. — Kurz und gut: ich halte dieses ganze Fidelio-Stück für ein Beethoven'sches Manuskript.

Bl. 164 f. *Briefmanuskript* an den *Bruder Johann*, beginnend: *Bestes Brüderl!* Besitzer aller Donauinseln um Krems! Direktor der gesamten Österreichischen Pharmacie! Ich mache dir in Ansehung des Werkes etc. etc. (betrifft die Missa solemnis). Der ganze heitere Brief vom 6. Oktober 1822, mit Ausnahme des Schlusses von des Neffen Hand geschrieben, ist in *L. Nohl*'s Neuen Briefen Beethovens (1867), S. 214 f. abgedruckt. Nach des Herausgebers Angaben war dieser Brief dazumal im Besitze von *W. Künzel* in Leipzig.

Bl. 166 enthält einen Briefzettel von Beethoven's Hand, wie folgt:

„Ich komme heute zum Schwane — ich kann ihnen nichts angenehmes von mir sagen.

Ihr Freund Beethoven".

Dieses in den bekannten Briefsammlungen noch nicht publizierte Brieflein gehört höchstwahrscheinlich zu den zahlreichen Briefzetteln und Briefen Beethoven's an seinen stets liebeeifrigen Freund Baron *Zmeskall von Domanovecz*, der gerade in der Zeit von 1809—1816 Beethoven's Hauptfreund war. — Das Gasthaus zum „Schwanne" (Schwanen) war dazumal Beethoven's bevorzugtestes derartiges Refugium. So heifst es in einem Briefe an denselben vom 2. Febr. 1812: „— ich werde jetzt meistens zum Schwanen gehen, da ich mich in anderen Wirtshäusern der Zudringlichkeit nicht erwehren kann."

Bl. 167 enthält ein *Brief-Autograph* von Beethoven an den Kammerprokurator *Varena* in Graz. — Da der Inhalt unter den aus dieser Korrespondenz veröffentlichten Briefen nicht enthalten ist, — teile ich dieses neue kleine Dokument Beethoven'schen Wohlthätigkeitssinnes mit:

„Wie ich eben sehe, haben sie wieder etwas gutes durch mich gewirkt, gott lohne es ihnen, edler Mitfühlender — warum sind wir beide nicht reich? halten sie die Musik nur — ihr aufrichtiger, biederer Karakter bürgt mir für die beste *Verwahrung* und *Verwendung*!!!"

Wir haben hierin offenbar nur den Schluss, das Postscriptum eines sonst *nicht* vorhandenen Briefes.

Auf der Kehrseite diese Adresse: „A Monsieur le Chevalier Varena Conseiller du Gouvernement (Gratz) in Steiermark."

Bl. 169. Auszug aus *Gassners* Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten, Jahrgang 1843. Dritter Band. Erstes Heft. Pagina 133. „Eine Original-Anekdote von Beethoven." Die Anekdote betrifft die bekannte Dembscher-Anekdote zum F-dur-Quatuor, Op. 135, wozu mein angeführter Aufsatz „Beethoven, Marx und die Schlesinger'sche Musikalienhandlung" zu vergleichen ist. — Bl. 170. Das letzte Blatt dieses stattlichen Autographenbandes enthält das Facsimile eines Originalbriefes an *Friedrich Treitschke*, der mit den Worten beginnt: „Des Herrn Treitschke Wissen und Trachten ist in Kenntnis gesetzt." — Das Billet ist in Thayer's Beethoven III, 286 abgedruckt; es wird dort nicht angegeben, nach *welcher Vorlage*, jedenfalls nach einer deutlicheren, als dieses Facsimile hier ist. — Das Billet ist vom Jahre 1814. Die dort nicht angegebene Adresse lautet nach unserm Autograph, „An des Dichters und Trachters Wohlgeboren, wie auch d. Herrn v. Treitschke etc."

III.

Es mögen nun mehrere Bände folgen, die in Prachtschachteln aufbewahrt werden. Verwaltungsausdruck ist: Kapseln.

12. Die Goldaufschrift besagt: „Ludwig van Beethoven. *1 Konzert* für Pianoforte. Op. 15. Autograph."

Auf Seite 1 oben von Beethovens Hand: „Concerto da L. v. Bthvn". Im ganzen recht gut und deutlich geschrieben. 1. Satz Allegro con brio, 66 Blatt, Bl. 67 und 68 leer; II. Satz: Largo von Bl. 69—88. III. Satz: Rondo Allegro von Bl. 89—137, zuletzt 2 leere Blätter. Auf Blatt 125^b unten bei der Fermate von Beethovens Hand: „NB. Hier wird Platz gelassen für eine Cadenz in der Klavierstimme." — Jeder Satz bildet ein Konvolut für sich. Der letzte Teil des Finale weist viele Verbesserungen auf; sonst ist die Partitur meist fliefsend geschrieben.

13. Ein ebensolcher Prachtschachtelband: *2. Konzert* für Pianoforte, op. 19 (B-dur) Autograph. — Auf der 1. Seite oben vom Komponisten: „Concerto per il piano-forte da L. v. Beethoven." Opus (ohne Zahl), 1. Satz: Allegro con brio, 31 Blatt; Bl. 32 leer. II. Satz: Adagio von 33—45^a; bis Blatt 48 leer. III. Satz: Rondo, 49—65; 1 Blatt leer. Auch in dieser gut und deutlich geschriebenen Partitur bildet jeder Satz ein Heft für sich.

14. Ein gleichartiger Band: 3. Konzert für Pianoforte, op. 37, Autograph. Auf der 1. Seite Aufschrift des Komponisten: „Concerto 1800 D. L. v. Beethoven"; von anderer Hand mitten auf der 1. Partiturseite: „Conzert C-moll." — I. Satz: Allegro con brio, 54 Blatt; 55—58 leer. II. Satz: Largo (E-dur), von 59—75; Bl. 76 leer. In diesem Satze ist besonders viel von Beethoven korrigiert, sonst alles gut und deutlich geschrieben. — III. Satz: Rondo c-moll, von Bl. 77 bis 120 (Ende). Die Klavierstimme ist von Beethoven mit „Cembalo" bezeichnet.

15. Ein ebensolcher Band: *5. Konzert* für Pianoforte. op. 73, Es-dur. — Auf der 1. Seite von des Komponisten Hand: „Klavierkonzert 1809 von L. van Beethoven." Die Klavierstimme ist vorn mit „piano-forte" bezeichnet, dann wieder mit „cembalo" und weiterhin mit „Piano". — I. Satz: Allegro, Bl. 1—73. Auf Bl. 63 oben steht von Beethovens Hand mit Bleifeder: „non si deve far una Cadenza qui" (bei den beiden grofsen Fermaten gegen Ende, — vor dem Schlussteile des Satzes). — II. Satz in H-dur, Adagio un poco moto, Bl. 74—86, um von hier gleich ins Rondo (Es), $^6/_8$, überzugehen, Bl. 117 (Ende). — Dieser Satz enthält mancherlei Verbesserungswinke an den Kopisten, z. B. Bl. 102a unten: „NB. Das Klavier ist in die unrechten Linien bis ⊕ gesetzt; man bittet den Kopisten, dieses gleich zu verbessern."

16. Ein gleichartiger Schachtelband: *Die Ruinen von Athen*, op. 113. König Stephan, op. 117; aus mehreren Konvoluten zusammengesetzt:

1. Konvolut: Partitur der *Ouverture zu den Ruinen* in G. (Partitur g-moll). Auf der I. Partiturseite von des Komponisten Hand: „Overtura. Andante con moto (g-moll)" 2 Blatt; dann G-dur: Marcia moderato. Merkwürdigerweise hat Beethoven bei der Vorzeichnung hier 3 Quadrate gesetzt, obwohl vorn nur 2 b vorgezeichnet waren. — Von Bl. 4 ab: Allegro ma non troppo, bis Bl. 20.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* *Heinrich Marschner*. Den schwankenden Angaben seines Geburtsjahres zufolge, habe ich im Kirchenbuche zu Zittau in Sachsen nachsehen lassen und hat sich ergeben, dass er den 16. August 1795 geboren ist.

* Zur Musikbeilage von *Johann Krieger*'s Klaviersätzen. Mehrfachen Anfragen zufolge diene als Antwort: Der vorangesetzte C-Schlüssel ist der des Originals und dient nur dem Historiker zur Orientierung. Die Transposition in den Gschlüssel musste geschehen, da Dilettanten, wie die meisten Musiker unserer Zeit den Cschlüssel nicht mehr lesen können. Die Härten in der

Harmonie sind nicht Druckfehler, sondern haben ihren Grund in dem Schwanken zwischen den alten 12 Kirchentönen und den modernen Dur- und Molltonleitern, die zur Zeit Krieger's ihre gesetzliche Geltung noch nicht erlangt hatten. So schreibt er die Suite in Dmoll ohne Vorzeichnung eines ♭, befindet sich also scheinbar noch in der Dorischen Oktavgattung *d e f g a h c d*, behandelt sie aber auch wieder ganz wie das moderne Dmoll, schreibt *c b*, *h* cis, fällt aber doch wieder in die dorische Oktavgattung zurück, die uns wie Cdur klingt und das erzeugt durch den plötzlich scheinbaren Wechsel von Dmoll und Cdur die Härten, die man aber einstmals nicht empfand, sondern als berechtigt erkannte. Erst Seb. Bach ebnete durch sein wohltemperiertes Klavier die Wege; da dieselben aber keine Verbreitung fanden, so währte die Übergangszeit noch bis weit ins 18. Jahrh. hinein.

* Über *Friedrich Wilhelm Marpurg*'s Geburtsort und Datum hat Herr Dr. *Willy Thamhayn* im Wochenblatte für Seehausen in der Altmark genaue Untersuchungen veröffentlicht. Da dies kleine Kreisblatt nur Wenigen zu Gebote steht, so teile ich das Wichtigste daraus mit. Marpurg ist nicht in Seehausen geb., sondern nach dem Kirchenbuche auf dem *Seehof in Wendemark*, dem jetzt Herrn Buschendorf gehörigen Rittergut II, am 21. November 1718 und wurde am 23. getauft. Die Eltern hatten sich 1712 verheiratet, die Mutter war eine geborene Margarete Krusemark. Friedrich Wilhelm war der 2. Sohn, der ältere starb schon 1724 im Alter von 11 Jahren in Seehausen. Aus der Ehe stammt noch eine Tochter, 1720 geb. und ein 3. Sohn, 1725 geb. Väterlicher- wie mütterlicherseits stammte Marpug aus einer angesehenen Familie. Sein Urgroſsvater, Johannes, war zur Zeit des 30jährigen Krieges Bürgermeister zu Seehausen, er starb am 27. Juni 1652. Der Artikel giebt noch weitere ausführliche Nachrichten über die Familie mütterlicherseits.

* *Carolus Janus*, Musici Scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius. Et Melodiarum veterum, quidquid exstat. Recognovit, prooemiis et indice instruxit. — Annexae sunt tabulae. Lipsiae, in aed. B. G. Teubneri, 1895. 8°. Preis 9 M.

Als 26jähriger Mann gab Meibom 1652 seine Antiquae musicae auctores septem in Amsterdam heraus. Die der Königin Christine von Schweden gewidmete Sammlung enthält in 2 Teilen die musikalischen Schriften des Aristoxenus, Euclid, Nicomachus von Gerasa, Alypius, Gaudentius, des ältern Bacchius, Aristides Quintilianus und des Martianus Capella. Jede einzelne Schrift ist für sich paginiert; jeder ist ein kurzes Vorwort vorausgeschickt; neben dem Originaltexte steht eine lateinische Übersetzung, dann folgen Erläuterungen und handschriftliche Bemerkungen. Letztere und die Übersetzung enstehen natürlich auf dem Standpunkdessen, was man damals von der griechischen Musik wusste. Meibom änderte aber auch gelegentlich die überlieferten Lesarten, wenn sie mit seinen Meinungen nicht übereinstimmten. Seine Studien waren mehr begeistert als gründlich und manche Äuſserung seiner Liebe zum Altertum kommt uns etwas komisch vor. So giebt er in der Vorrede zum ganzen Werke die gregorianische Melodie des Te Deum in Choralnoten und altgriechischer Notation. Er soll auch eine Ausgabe der musikalischen Schriften des Ptolemaeus, Plutarch und Manuel Bryennius beabsichtigt haben; es ist jedoch darüber nichts weiter bekannt worden, vielmehr hat der Engländer Wallis eine Ausgabe der genannten Autoren veranstaltet (in seinen gesammelten Werken, 1699).

Bei der Bedeutung, die für unser Wissen von der altgriechischen Musik Mangels an genügenden praktischen Quellen den Theoretikern zukommt, begreift es sich, dass schon lange an einer der fortgeschrittenen Behandlungsweise alter Autoren entsprechenden Neuausgabe des Meibom'schen Werkes gearbeitet wurde. In Angriff wurde die Aufgabe von Joh. Franz genommen, der während eines 6jährigen Aufenthaltes in Rom (1833—39) viele handschriftlichen Materialien dazu sammelte. Seine Manuskripte kamen in den Besitz von Poetko, der aber nichts veröffentlichte. Dann ging Fr. Bücheler ans Werk; nach manchen Vorarbeiten liefs aber auch er den Plan fallen. Sein Material kam in die Hände Karls von Jan, der zunächst eine Neuausgabe des Aristoxenus beabsichtigte: bald darauf erschien aber eine solche von Marquardt (1868); 1878 veröffentlichte Hiller den Theo Smyrnaeus, 1882 A. Jahn den Aristides. Danach war eine Neuausgabe aller von Meibom berücksichtigten Schriften nicht mehr nötig und C. von Jan richtete seine weiteren Studien auf die übrigen Autoren. Unterstützt von Studemund, der in Florenz neues Material zur altgriechischen Musik gefunden hatte und ihm auch den Marquardt'schen Nachlass zur Verfügung stellte, setzte er seine Arbeiten eifrig fort. Eine Reise nach Italien, wo v. Jan bis dahin noch nicht genügend gewürdigte Handschriften vergleichen konnte, trug reichliche Früchte. Auch die andern wichtigen Handschriften (in Paris und München) erschlossen sich dem Forscher. Als erste Frucht seiner Arbeiten veröffentlichte er 1890 die Schrift des Bacchius, und nunmehr liegt das Hauptwerk vor, welches die Meibomsche Ausgabe für immer überflüssig macht. Jan's Ausgabe unterscheidet sich von der Meibom'schen durch das handlichere Format (8°, bei Meibom klein 4°), auch ist das Buch fortlaufend paginiert. Eine lateinische Übersetzung hat Jan nicht beigefügt, da er vorzüglich die philologische Sicherstellung des Textes bezweckte und wohl der richtigen Ansicht war, dass wer sich mit der alten Musik wissenschaftlich abgäbe, auch imstande sein müsse, ihre Quellen im Urtext zu lesen. Wichtiger ist aber das Verhältnis des Jan'schen Textes zum handschriftlichen Material. Im Gegensatz zu Meibom hat Jan, soweit es nur möglich war, sich an den Urtext gehalten und willkürliche Änderungen, Umstellungen etc. ausgeschlossen. Wer mit der Art und Weise, wie so eine Ausgabe zustande kommt nicht vertraut ist, der möge die Auseinandersetzung über die Handschriften, die zur Eruierung des ursprünglichen Textes zu benutzen waren, durchlesen (p. XI—XCI). Er wird einen Einblick thun in die stille Arbeit eines Gelehrten, der durch sorgfältiges Prüfen und Vergleichen über das Verwandtschaftsverhältnis der Handschriften und damit über ihren Wert für die Herstellung der ursprünglichen Lesart ins Reine zu kommen sucht.

Anstatt des schon von Marquardt herausgegebenen Aristoxenus figurieren in der Jan'schen Ausgabe die musikalischen Exzerpte aus den Schriften des Aristoteles, die hier zum ersten Male gesammelt sind. Daran schliefsen sich die pseudoaristotelischen Problemata, soweit sie sich mit Musik beschäftigen. Für beide Sammlungen muss man Jan vielen Dank sagen, wie auch für die Einleitung zu den Problemata, die sich über deren Entstehung und Zusammensetzung verbreitet. Im Anschluss an die besseren Handschriften teilt Jan die pseudoeuclidische Schrift institutio harmonica dem Kleonides zu, worüber er sich S. 169—178 rechtfertigt. Eine besondere Sorgfalt liefs Jan dem Nicomachus zukommen. Ausführlich verbreitet er sich über seine Schriften, die

mathematischen, wie die musikalischen, und giebt manche neue Aufschlüsse. Wo Meibom das 9. Buch des Satyricon des Martianus Capella bietet, bringt Jan Excerpta Neapolitana, über Musik handelnde Auszüge aus neapolitanischen Handschriften. Den Schluss bildet die Mitteilung der griechischen Melodien, die auf uns gekommen sind. Dabei ist die von Kircher überlieferte Pindarmelodie nicht in Betracht gezogen. Jan ist geneigt, sie für spätere Fälschung zu halten. Eine genauere Untersuchung der Vorlagen hat Jan dazu geführt, die drei, bisher dem Dionyses und Mesomedes zugeschriebenen Hymnen, dem Mesomedes allein zuzuweisen.

Für die schöne Gabe, das Resultat langwieriger Forschungen und geduldiger Arbeit, sei dem Verfasser der aufrichtige Dank der Musikhistoriker dargebracht. Mögen die etwas melancholischen Worte am Schlusse der Vorrede (at adest senectus, morbo iam obscuratur oculorum acies, imminet laborum finis) nicht allzubald in Erfüllung gehen, und dem Herausgeber die Anerkennung für seine treue, ein Menschenalter hindurch währende Arbeit reichlich zuteil werden.

W.

* Mitteilungen der Musikalienhdlg. von *Breitkopf & Haertel* in Leipzig, Oktober 1895 Nr. 43, enthält *Joh. Michael Haydn's* Porträt und die Anzeige einer Symphonie in Cd. op. 1 Nr. 3 P. u. 14 Stb. nebst einer Samlg. von Kompositionen f. Pfte. Ferner Biographien über *Justus W. Lyra* nebst der Anzeige geistlicher Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Schlussanzeige der Frz. Schubertschen Gesamtausgabe seiner Lieder u. Gesänge. Die Ankündigung einer Historischen Musikbibliothek für praktische Musikpflege nebst Programm. Die Biographien über *August Enna* und *Anton Krause*. Anzeige der „*Schola Cantorum*" von St.-Gervais und vieler neuer Verlagsartikel.

* *Geiger & Jedele* in Stuttgart, Katalog Nr. 228 Theoret. u. prakt. Werke. Theaterwesen. Operntexte. Tanz, 990 Nrn. ältere und neue Drucke, darunter Nr. 634 ein kompl. Exemplar der Publikation der Gesellschaft f. Musikf. Jahrg. 1—22.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog Zwickau, Bog. 31. 2. Musikbeilagen zu Joh. Krieger, Bog. 2.

Antiquar. Katalog Nr. 228:

Theoret. u. prakt. Musik. Theaterwesen. Operntexte, Tanz 1009 Nummern,

steht gratis und franco zur Verfügung.

Geiger & Jedele,

Antiquariat und Buchhandlung

Stuttgart, Büchsenstr. 25.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVII. Jahrgang. 1895.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Mitgeteilt und beschrieben von **Dr. Alfr. Chr. Kalischer.**

III.

Nachdruck verboten, alle Rechte vorbehalten.

(Fortsetzung.)

Das nun folgende zweite Konvolut hat nichts mit den Ruinen zu thun; es enthält die Partitur zur grofsen *Fidelio-Arie*: „Abscheulicher, wo willst du hin?“ Das Recitativ, Allegro agitato; dann Poco adagio, adagio „So leuchtet mir“ bis zum E-dur-Anfang „Und neu besänftigt wallt mein Blut“ ($7^1/_2$ Blatt, also ein Fragment).

Dann folgt wieder ein Konvolut „*Ruinen*“. Chor: „Du hast in deines Ermels Falten“. Seitwärts auf der 1. Partiturseite hat Beethoven geschrieben: „NB. Alle möglichen hierbei lärmenden Instrumente, wie Kastagnetten, Schellen etc. d. g.“, 13 Bl., 1 Blatt leer. (Allegro ma non troppo).

Ein neues Konvolut hat von des Komponisten Hand auf dem Umschlage den Titel: „Partitur zu *Ungarns Wohlthäter* von Ludwig van Beethoven.“ Auf Seite 1 oben: Overture zum *Vorspiel* — Andante con moto in Es, $^2/_4$, von Bl. 4 ab: Presto etc. bis Seite 73.

Dann ein Konvolut: Partitur des „feierlichen Marsches und Chor“ aus den Ruinen von Athen in Es. — Auf der 1. Partiturseite von Beethoven. „Marcia assai moderato“. Nr. 6: Blasen-Instrumente auf dem Theater. Dann unten von Beethoven: „Für Nr. 4 und 5 lassen Sie in den ausgeschriebenen Stimmen einen halben Bogen Platz. NB.

Die Worte, die geschrieben werden, lassen Sie aus.“ — Folgt der Marsch mit Chor „Schau Deiner Kinder fröhliches Gewühl,“ im Ganzen 18 Blatt; von Blatt 14 ab ist auf jeder Seite unten ein Stück Papier für den Sängerchor aufgeklebt, 3 Systeme (Sopran und Alt, Tenor und Bass), besonders gut und schön geschrieben.

17. Ein starker Pracht-Schachtelband: „*Der glorreiche Augenblick*,“ op. 136. Aufschrift auf der 1. leeren Seite:

„Der *heilige* Augenblick
Cantate · Rec (?)
für Hr. Steiner et Haslinger“.

Da Beethovens „V.“ in mancher Beziehung für die Beethoven-Forschung von Wichtigkeit ist, so giebt diese Handschrift reichliche Gelegenheit, das höchst charakteristische „V“ gründlich kennen zu lernen, besonders von Blatt 48 ab, womit das Presto beginnt: „Vindobona dir und Glück“, ebenso von Bl. 69ᵃ an „in dem Blutmeer ist versunken.“ — Das V., ob es als grofs oder klein gelten soll, ist stets das gleiche, grotesk-hünenhafte; oder man vergleiche auch den A-dur-Chor (Bl. 92ᵃ) „Europa steht. Und die Zeiten, die ewig streiten. — Der Völker Chor.“ — Oder Bl. 131ᵃ ff. Recit. Allegro in B. „Vienna“ — „Himmel, welch Entzücken, welch Schauspiel zeigt sich meinen Blicken.“ — Man vergleiche damit von Bl. 134ᵃ ab das Allegro ma non troppo in C. „Ha bin ich nicht mehr eine Stadt,“ allo Marcia: „Der Heros, der den Fufs aufstellt auf dem Wolken-Schemmel“, woraus deutlich wird, dass Beethovens „W.“ ganz anders als sein „V.“ geschrieben ist. — Ebenso diene zur Erkenntnis dieser kleinen Angelegenheit der grofse Chor (Bl. 171ᵃ ff): „Heil! *Vienna*, Dir und Glück.“ Bl. 190 beginnt der Chor: „mit der Allmacht Hand“, hört auf Bl. 202ᵇ mit Fermate auf; Bl. 203 und 204 leer; Ende dieses Konvoluts.

18. Von Beethovens Hand: „Freye Sonate für Klavier und Violonschell von L. v. Bthven

1815 gegen Ende Juli.“

Ein gebundenes Heft qu. fol. Es ist die Sonate in C-dur, op. 102, der Gräfin v. Erdödy gewidmet. 1. Satz: Andante teneramente, 5 Bl.; dann Adagio (-Finale) 7 Blatt.

19. I—IV: *8. Symphonie*, 4 stattliche Bände, reich mit Gold gebunden. (op. 93.) Seite 1 von Beethovens Hand: „Sinfonia lintz im Monath October 1812.“

I. (30 Blatt) Allegro vivace con brio. — Auf Blatt 10ᵃ hat der Meister unten mit Bleistift vermerkt: „ob nicht das erste Stück früher.“

II. Allegretto scherzando, 12 Blatt. III. Tempo di Minuetto, 10 Bl. IV. Allegro vivace (37, bezw. 35 Blatt). — Wie bei I, so ist auch bei IV auf der ersten Seite der Verleger genannt: *S. A. Steiner* & Comp., Verlags-Nummer 2870.

20. Ein gebundenes Heft mit der gedruckten Aufschrift: „Quartetto in E-moll von L. van Beethoven. Handschrift des Komponisten." I. Satz: Bl. 1—11ᵃ, 11ᵇ leer, Allegro: II. Satz Adagio: „Si tratta questo pezzo molto di sentimento," Bl. 12ᵃ—17ᵇ; von 18ᵃ ab Allegretto — Bl. 22ᵇ (21ᵃ leer); IV. Satz: Presto (Finale zum 2. quartetto von L. v. Beethoven), 11 Bl. 23—33ᵇ; gehört zu op. 59.

IV.

21. Die *Neunte Symphonie.* Roter schöner Band, oben mit der Krone und den Zeichen: *F. W. III.* Der eigenhändige Titel Beethoven's lautet: „Sinfonie mit Schlufschor über Schillers Ode ‚an die Freude' für grofses Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen, componiert und Seiner Majestät dem König von Preufsen, Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Ludwig van Beethoven. 125tes Werk."

Es ist dies eine Kopie mit Beethoven's eigenen Verbesserungen. — Das schöne Velinpapier der Kopie ist goldrandig. — Titelschrift des Kopisten Bl. 2ᵃ: „Sinfonia von Herrn Ludwig van Beethoven" (metronomisiert).

I. Satz: Allegro ma non troppo e un poco maestoso — bis Bl. 48ᵇ; sehr wenige und unwesentliche Verbesserungen, mit Bleifeder. II. Satz: Molto Vivace, Bl. 49ᵃ—86ᵇ. III. Satz: Adagio molto e cantabile, Bl. 87ᵃ—107ᵇ. IV. Satz: Finale von Bl. 108ᵃ ab; von Bl. 130 ab gröfseres Format (Eintritt des Chors „Freude") von 138ᵃ ab wieder das frühere Format. (Einleitung zum Tenor-Solo); von 171ᵃ ab wieder gröfseres Format bis 190ᵃ, Ende. — Alles, was mit der Dedikationsgeschichte zur IX. Symphonie wie überhaupt mit dem Manuskripte zusammenhängt, ist unter Benutzung der reichlichen Notizen in den Konversationsheften von mir in dem ausführlichen Aufsatze: *Beethoven* und der *preufsische* Königshof (Nord und Süd, Mai- und Juniheft 1889) dargelegt worden.

22. *Originalpartitur der IX. Symphonie;* gebunden, quer fol. (Teatro), beschnitten, roter Lederband. Aufgedruckt: „*Sinfonie* Nr. 9 von L. van Beethoven. Handschrift des Komponisten" (Golddruck). — 137 Blatt.

I. Satz. Allo ma non troppo un poco maestoso. — Oben rechts mit Bleistift von des Komponisten Hand. „108 oder 120 wäldee" (?)

— Papier zu 16 Systemen, wovon 12 benutzt werden. — Der I. Satz ist recht deutlich geschrieben, 50 Blatt, 50^b unbeschrieben (99 Seiten). II. Satz. *Vivace*, ebenfalls mit 12 benutzten Systemen. Der bekannte Ritmo a tre battute ist hier (Bl. 63^a, unrichtig gezählt 62^a) zu lesen: „Rhitmus von 3 Takten". Bl. 67^b—Bl. 68 ganz leer; Fortsetzung Bl. 69, verschiedene zur Dynamik gehörende Bemerkungen; 71^b wieder unbeschrieben. — Im Trio (mit Tromboni) von Bl. 81^a ab ein System mehr (von Bl. 51—92).

III. Satz von Bl. 93 ab (hier irrig 92). Adagio molto e cantabile; 12 Systeme bis Bl. 115^a; 115^b unbeschrieben, ebenso Bl. 116 (115). Das *Finale* ist nur *fragmentarisch* da. Bl. 117 (116) beginnt mit dem Allegro assai vivace alla Marcia in B mit dem betreffenden Contrafagott-Motiv vor dem Tenor-Solo „froh, froh, wie seine Sonnen", geht bis Bl. 137 (136). Das Fragment des Finale geht bis „wo dein sanfter Flügel weilt" — bis zur Fermate vor dem „Andante maestoso". G-dur, $^3/_2$ „Seid umschlungen."

23. Pracht-Schachtelband; darauf: L. van Beethoven: *Wellingtons Sieg bei Vittoria.* Autograph . . 68 Blatt. Im Autograph dieses op. 91 hat Schindler aufgeschrieben: „Wellingtons Sieg bei Vittoria, — mit manchen interessanten Beethovenschen *Vorschriften.*" — Das II. Stück enthält die Beethovensche Aufschrift: „Siegssinfonie."

24. Sonate in *B. op. 22.* Von Beethoven's Hand: „Grande Sonate composée par Louis van Beethoven op. 22 in B-dur." — Beim Adagio steht grofs und schön: Adagio con molta espressione. — 12 Blatt. Dies ist eine sehr saubere *Reinschrift.* Wenn sie — was doch *nicht* ausgeschlossen ist — von Beethoven selbst ist — so beweist sie, dass derselbe, wenn er wollte, in jenen Zeiten prächtig Noten schreiben konnte. — Herr Oberbibliothekar Dr. *Kopfermann* nimmt mit allen anderen an, dass es eine *Kopie* ist; nur einige Verbesserungszeichen seien von Beethoven.

25. Ziemlich starker Band, *gebunden: Skizzenbuch.* Das Titelblatt besagt: „Autographe de *Louis van Beethoven.* Livre d'esquisses contenant des idées pour la grande fugue, pour des valses et pour différents Quatuors. Lauthenticité est garantie par les soussignés *Artaria & Co.* 1847." Bis Blatt 5: Fugenskizze. — Von Bl. 6 ab „Walzer pour le Clavecin." 10^b Canon: „Freut euch des Lebens"; 11^a: Idee zum Cis-mollquartett op. 131. — Vergl. G. Nottebohm's schon citierten I. Artikel der „Zweiten Beethoveniana" p. 1 ff., p. 13. — Vielerlei meist unleserliche Worte Beethoven's dabei. Sehr vieles zum Cis-moll-Quartett gehörig. — Blatt 58^a hat unten die Worte: „Der

schwer gefafste Entschluss," — zum Quatuor in F. op. 135. — Im ganzen 62 Blatt. — Der hier erwähnte Canon „Freu' dich des Lebens" liegt jetzt auch im Supplementbande der Werke Beethovens bei Breitkopf & Härtel unter Nr. 285 (5 Canons, Nr. 5) gedruckt vor. (Serie XXV.) — Über den mit grofser Schrift von Beethoven geschriebenen Worten „Der Schwer gefafste Entschluss" steht nur eine Zeile Notenskizze dazu. Diese Noten haben nichts mit dem Thema — der schwer gefasste Entschluss — wie es gedruckt ist (op. 135 im Finale) gemein, wenigstens nichts mit dem Grave; das Allegro-Motiv in $^4/_4$ („Es mufs sein") könnte daraus hervorgegangen sein.

Blatt 59[a] unter Skizzen zu einem *Finale alla polacca* stehen die Worte Beethoven's:

„Marmor für Gehör Maschinen."

Diese alla-Polacca-Motive lassen sich als Motive zum Final-Allegro des grofsen B-dur-Quatuors (op. 130) erkennen. —

26. „*Beethoven's Brief an Cherubini.* Abgedruckt in Beethoven's Biographie, Seite 124 und 125" (Schindler III. Aufl., II. p. 352 bis 353). — Das Autographon ist in Folio gebunden, 1 grofser Bogen voll von Beethoven's Hand. Bl. 1[a] oben links schreibt Schindler: „Le brouillon d' une lettre autographe de Beethoven à Mons. Cherubini 1823." — „Rechts: „Briefkonzept Beethoven's an Cherubini vom Jahre 1823 im Monath Jänner oder Februar rücksichtlich einer Verwendung bei des Königs Majestät wegen Annahme seiner grofsen Messe."

Seite 2 u. 3 enthalten den Messentitel op. 123 mit Beethoven's Verbesserungen; also:

Missa
solennis composita et
Serenissimo ac Eminentissimo Domino
Domine *Rudolfo Joanni*
Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Cardinali ac Archiepiscopo Olomucensi
profundissima (durchstrichen) cum veneratione summa
a Ludovico van Beethoven. —
Unten (von Schindler):
profund ist Barbarismus (beides durchstrichen).

S. 4. Schluss des Briefconceptes. — Es ist aber trotzdem beim „profundissima" verblieben (profundissima cum veneratione dedicata.*)

*) Aber eine im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien befindliche revidierte Partiturabschrift hat in Wahrheit: „Summa cum veneratione dedicata;" vergl. Nottebohm, thematisches Verzeichnis etc., II. Aufl. (1868), p. 118.

Übrigens hat die Gesamtausgabe der Werke Beethoven's von Breitkopf & Härtel die *Originalwidmung* gar nicht, sondern nur die Worte: „Dem Cardinal Erzherzog Rudolph Johann gewidmet." — Aber die *Originalausgabe* bei *Schott Söhne* in Mainz (1827) hat in dem langen, interessanten Titel genau: — „profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven" etc. — Der vollständige Titel der Originalausgabe ist sowohl bei *G. Nottebohm* (Thematisches Verzeichnis) mit interessanter Variante, als auch bei *A. W. Thayer* (Chronolog. Verzeichnis) zu finden.

Am Ende steht ein *noch ungedrucktes* Briefchen an Schindler selbst, das hier mitgeteilt wird:

„Lieber Schindler, ich weiſs nicht, ob das andere Exemplar korrigiert worden ist, und sende dieses deswegen — wegen N. in S. [könnte auch P. sein] bitte ich sie ja verschwiegen zu sein; Bl. ist schon in angst deswegen." (3 Zeilen ganz durchstrichen.)

Eiligst

Ihr Freund

Beethoven."

Mit N. kann der Stadtsequester *Nussbök* gemeint sein, der eine Zeit lang Vormund des Beethoven'schen Neffen Karl gewesen war; unter Bl. wäre dann *Blöchlinger*, der Institutsvorsteher zu verstehen, dessen Institut der Neffe im Jahre 1819 übergeben ward. Vom Briefkonzepte selbst (an Cherubini) ist, wie *L. Nohl* in seinen „Briefen Beethoven's" (p. 227, Anm.) erwähnt, ihm von dem damaligen Kustos Herrn *Fr. Espagne* eine „getreue Kopie" besorgt worden, die dann Nohl a. a. O. zum Abdruck gebracht hat. Und dennoch hat mich die Vergleichung belehrt, dass noch manche Varianten (Lesarten) nachzutragen sind, ja mancher Satz dieses interessanten Briefdokuments einen ganz anderen Sinn erfahren müsste —, immer neue Beweistümer, dass endlich einmal eine *korrekte* Ausgabe sämtlicher Beethoven*briefe* bewerkstelligt werden muss.

27. *Brief-Autographe* an des Meisters *Neffen Karl; 29 Originalbriefe.* Sie sind in ein braunes Heft gebunden; teilweise darnach von *Schindler* selbst in seinem Beethovenwerke, dann vollständig von *L. Nohl* in den „Briefen Beethoven's" p. 282 ff. herausgegeben. Eine *neue* sorgfältige Ausgabe thut auch hierin Not.

(Fortsetzung folgt.)

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1894.

Einnahme	1042,87	M
Ausgabe	1009,09	„

Specialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge, darunter an Extrabeiträgen von Herrn Dr. Eichborn 49,30 M und Herrn S. A. E. Hagen 10 M, nebst Überschuss von 5 M aus 1893	835,87	M
Durch die Breitkopf & Haertel'sche Musikalienhandlung	207,—	„
b) Ausgabe für Buchdruck	669,70	„
Papier	114,00	„
Versendung, Briefe, Feuerversicherung, Verwaltung, Annoncen etc.	225,39	„
c) Überschuss	33,78	„

Templin (U./M.) im Nov. 1895.

Robert Eitner,
Sekretär und Kassierer der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Studien über *W. A. Mozart* von *Joh. Ev. Engl.* 3. Folge. Salzburg 1895 (zu beziehen durch Breitkopf & Härtel). gr. 8°. 12 S. Der fleifsige Mozartforscher bringt diesmal allerlei amtliche Schriftstücke, als das schriftliche Ehe-Versprechen, den Heirats-Kontrakt, das Trauungs-Protokoll, die Totenanzeige, die Schätzung des Inventars, Verzeichnis seiner Büchersammlung, Vermögensnachweis, Schulden etc. nebst Einiges über den Theaterbesitzer Schikaneder und Nachträge zur 2. Folge von 1893 den Namen Sigismund und das Todesdatum des Ehemanns der Schwester M.'s betreffend.

* *Franz Bader:* Die Pflege der Musik in Jever. Jever 1895 C. L. Mettcker & Söhne. kl. 8°. IX u. 116 Seit. Eine auf Quellen gestützte historische Beleuchtung der musikalischen Bestrebungen und ihrer Leiter vom Anfange des 18. Jhs. bis zur Neuzeit, die sich besonders durch die genauen Daten über einst dort wirkende Musiker zu einem wertvollen Beitrage gestaltet. Unter die letzteren gehören besonders die bekannten Musiker Karl Stiehl, Karl Meinardus, Ant. Bernh. Remmers, U. W. F. Jansen, F. Gustav Jansen, Ludwig Meinardus, Johann Remmers u. viele andere. Den Schluss bilden zwei Verz. der aufgeführten Kompositionen von 1821 ab. Die leidige Unsitte der deutschen Schriftsteller historische Werke ohne Register in die Welt zu senden, wird auch hier gepflegt und der Historiker ist gezwungen, um das Buch nutzbar zu machen, selbst ein Register anzufertigen.

* *Hartmann, Ludwig:* Richard Wagner's Tannhäuser. Festschrift zum Gedenktage der ersten Aufführung am 19. Oktob. 1845 in Dresden, unter Benutzung zeitgenössischer Quellen von ... Mit dem facsimilierten Theaterzettel der ersten Tannhäuseraufführung. Dresden 1895, Rich. Bertling. kl. 8°. 64 S.

Pr. 1 M. Eine sehr lesenswerte Schrift, die das Für und Wider an der Hand der Thatsachen mit grofser Belesenheit behandelt. Sehr richtig sagt der Herr Verfasser, dass die starke Opposition gegen Wagner ganz besonders durch seine Schriften hervorgerufen wurde, denn seine Musik schlug überall durch und die Opernhäuser konnten die Masse der Zuhörer kaum bergen, doch die Zunft fühlte sich durch Wagner's Schriften beleidigt und erweckte einen Hass, wie er wohl noch nie einem Komponisten zu teil geworden ist.

* Nachgelassene Schriften und Dichtungen von *Richard Wagner*. Leipzig 1895. Breitkopf & Härtel. 8°. 216 Seit. Preis 4,80 M. Enthält eine Oper in 5 Akten „Die Sarazenin". „Jesus von Nazareth" im Entwurf und Fragmente, dazu am Schluss Bemerkungen und Erläuterungen.

* *Franz Magnus Böhme:* Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert. Nach Wort und Weise aus alten Drucken und Handschriften, sowie aus Volksmund zusammengebracht, mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen und herausgegeben von . . . Leipzig 1895. Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXII und 628 Seit. mit 780 Liedern. Den Schluss bilden kurze Biographien über Dichter und Komponisten. Wie bei allen Arbeiten Böhme's bewundert man den unermüdlichen Sammelfleifs und seine Belesenheit. Die Auswahl aus dem reichen Liederschatze der Deutschen ist nicht leicht und besonders bei verschiedenen vorhandenen Melodien die beste Wahl zu treffen, eine gefährliche Klippe. Herr Böhme hat ganz recht, wenn er im Vorworte sagt, dass sein eigenes Urteil für ihn nur mafsgebend sein konnte, und doch wird mancher eine ihm lieb gewordene Melodie vermissen, dagegen eine andere finden, der er wenig Interesse abzugewinnen vermag. Warum die österreichische Nationalhymne zweimal mitgeteilt wird (Nr. 1 und Nr. 19) erscheint mindestens wunderlich, da sie doch an und für sich so bekannt ist wie die preufsische „Heil dir im Siegeskranz". Dass letztere in der Originalfassung Nr. 648 und in der heutigen Lesart Nr. 15 aufgenommen ist, wird jeder dankbar anerkennen, ebenso die am Ende jedes Liedes eingefügten historischen Nachrichten.

* Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1896. 11. Jahrgang, mit 4 Musikerporträts, sei hiermit bestens empfohlen. Preis 1,20 M bei 488 Seit.

* Mit diesem Hefte schliefst der 27. Jahrg. der Monatshefte und ist der neue Jahrg. bei *buchhändlerisch* bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januars 1896 an den unterzeichneten Sekretär und Kassierer der Gesellschaft einzusenden. Restierende werden durch Postauftrag eingezogen. — Der 24. Jahrg. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke enthält Martin Agricola's Musica instrumentalis deutsch in 1. Ausg. von 1529 und 4. umgearbeiteter von 1545 in kl. 8° in diplomatisch genauem Abdrucke, zum Teil facsimiliert mit vielen Abbildungen. Der Subskriptionspreis für ältere Mitglieder beträgt 9 M, für neu eintretende 15 M.

Templin (U. M.). Rob. Eitner.

* Hierbei 3 Beilagen: 1. Titel und Register zum 27. Jahrg. 2. Katalog Zwickau, Bog. 32. 3. Musikbeilagen zu Joh. Krieger, Bog. 3. Fortsetz. im 28. Jahrg.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Sach- und Namenregister.

Abbà-Cornaglia, † 1894, 91.
Abraham a. S. Clara, 94.
Accente in der Neumenschrift, 31 ff.
Agricola, Alex., Ave pulcherrima 73, 26.
Aitken, James, † 1894, 91.
Alboni, Frau Mar., † 1894, 91.
Albrecht, Eugen, † 1894, 91.
Alsleben, Jul., † 1894, 92.
Alypius, Tract. 162.
Amadei, Graf Alb. Fel., † 1894, 92.
Archadelt, Lautenpiece 87.
Ardegg, Frl. Sängerin, † 1894, 92.
Arden, Jos., † 1894, 92.
Aria, Cesare, † 1894, 92.
Arietta, Emilio, † 1894, 92.
Aristoteles Tractat, 162.
Arkwright, G. E. P., Neuausg. der Masque of Lord Hayes 27.
Bacchius Tractat 162.
Bach, Friedem., Klavierp. 152.
Bachmann, Georges, † 1894, 92.
Bader, Frz., Jever's Musikpflege 171.
Bär, Wilh. Imanuel, † 1894, 92.
Bäumker, W., der Hymnarius v. Tritonius 50.
Barlani-Dini, Eufem. Martella, † 1894, 92.
Barbieri, Franc. Ascenjo, † 1894, 92.
Bartolini, Ottavio, † 1894, 92.
Basta, Frau Marie, ist nicht 1893 gestorb. 42.
Baum, August, † 1894, 92.
Beale, Thom. Willert, † 1894, 92.
Beethoven-Autographe in B. Berlin, 145 ff. Fortsetzg. im 28. Jhg.
Andante op. 105, 155.
Bach-Symphonie 149, 155.
Brief an Bruder Johann u. a. 159 ff.
Brief an Cherubini 169 (26).
29 Briefe an seinen Neffen Karl 170.
Beethoven-Autographe.
Brief an Schindler 170.
Canon-Skizzen 155.
Canon, Es muss sein 155, 156.
Canon: Freut euch 168, 169 (25).
Canon, Marx gewidm. 150.
L'Echo 157.
Ehrenpforten von Treitschke 157.
Fidelio-Arie: Abscheulicher, P. 165.
Fidelio 145 ff., 158.
Fuge für Orch. 155.
Fuge in Cmoll 149.
Glorreiche Augenbl. 155, 156, 166.
Der hlg. Augenblick, siehe der glorreiche A.
Kantante „Es ist vollbracht" 157.
Klavierkonzert, op. 15, 160.
Klavierkonzert, Bd. op. 19, 160.
3. Klavierkonzert Cm., op. 37, 161.
Klavierkonzert Gd., op. 58, 158.
5. Klavierkonz., op. 73, Esd. 161.
6. Klavierkonzert 150.
König Stephan, op. 117, 161.
Leonore, Arie 155 (11).
Marcia pathet. 155.
Marsch auf Duport 149.
Messe in Cismoll 155.
Missa solemnis 169 (26).
Opfer- und Bundeslied 155.
Klavier-Quartett 157.
Quartett, op. 18 Fd. 157, 158.
Quartett, op. 18 Bd. 157.
Quartett, op. 18 Gd. 157.
Quartett Em. op. 59, 167.
Quartett in Cd. 153, 9.
Quartett op. 127, Esd. 155.
Quartett, Bdur, op. 130, 149 ff., 156, 169 (25).
Quartett op. 132, Am. 155.

Beethoven-Autographe.
Quartett op. 135, Fd. 156, 169 (25).
— Cismoll, 149 ff., 153 (9), 169 (25).
Ruinen von Athen, op. 113, 161, 165.
Schottische Lieder 158.
Sinfonia, Cd. 157.
Sinfonie, Cm. 158.
8. Symphonie 1812, 166.
9. Symphonie, op. 125, 167. — 146 (7).
10. Symphonie 148, 8 ff. (Bach-Symph.)
Sonate, op. 30, Ad. 156.
Sonate f. Klav. u. Vcllo., op. 102, 166.
Sonate, vierhdg. 154, 10. 155.
Sonate Bd., op. 22, 157, 158, 168 (24).
Sonate 130, 155.
Sonate, op. 101, 154, 10. 155.
Ungarns Wohlthäter, P. 165.
Violinsonate Am., op. 23, 157.
Walzer f. Klav. 168 (25).
Wellingtons Sieg bei Vittoria 168 (23).
Bellini, Vincenzo, † 1894, 92.
Bendorf, Kurt, Biogr. Calvisius' 45.
Bérardi, Charles, † 1894, 92.
Bernal, Lautenpiece 88.
Berthemet, Gesangchef, † 1894, 92.
Bertoloni, Emilio, † 1894, 92.
Bianchi, Erminio, † 1894, 93.
Biaumont, Pierre, Aspice Dne. quia 73, 19.
Bibliotheca musica-liturgica 45.
Bibliothek, Kgl. Hausbibl. zu Berlin 96.
— Scheurleer's 95.
Bidera, Francesco, † 1894, 93.
Bignami, Enrico, † 1894, 93.
Billroth, Theodor, † 1894, 93.
Bird, George, † 1894, 93.
Blanc, Paulin, über Neumen 39.
Bleyer, Georg, Kantor 44, 45.
Bloch, Karl, † 1894, 93.
Böhme, Frz. Mag., volkstüml. Lieder 172.
Böhme, Rob., † 1894, 93.
Böttjer, Theodor, † 1894, 93.
Bohn's histor. Konzerte 29, 63.
Bohn, Peter, die Plica i. gregor. Gesge. 47.
Bonuzzi, Antonio, † 1894, 93.
Bott, Katharina Luise, † 1894, 93.
Brambilla, Mdme. Veronica Graziella, † 1894, 93.
Brooksbank, Hugh, † 1894, 93.
Brumel, Lauda Syon 73, 16.
Brunello, Giuseppe, † 1894, 93.
Buchmayer, Rich., histor. Konzerte 80.
Bülow, Hans von, † 1894, 93.
Burkhardt, Musikdir., † 1894, 93.
Calvisius, Seth, Biogr. 11. — als Theoretiker 45. — Ein feste burg 79.
Campbell, Margaret, † 1894, 93.
Campion, Dichter u. Musiker 27.
Caracciolo, Edoardo, † 1894, 94.
Carlier, Xavier, † 1894, 94.
Casembroodt, Louis de, † 1894, 94.
Caune, August, † 1894, 94.
Chabrier, Alexis Emanuel, † 1894, 94.
Chambres, Lucie, † 1894, 94.
Cherubini, Alberto, † 1894, 94.
Chiostri, Luigi, † 1894, 94.
Clarinblasen 29, 75.
Clemens non papa, Tu es Petrus 28.
Clément, Felix, über Neumen 41.
Clwydfardd, wallis. Erzdruide, † 1894, 94.
Coletti, Filippo, † 1894, 94.
Combarieu: Coussemaker u. Nisard 31 ff.
Compere, In nomine Jesu 73, 21.
Conti, Luigi, † 1894, 94.
Cook, Ainsley, † 1894, 94.
Corneli, John Henry, † 1894, 94.
Coussemaker u. Nisard 31.
Crispinus: Ave Maria gratia 74, 30. — Non lotis manibus 73, 1.
Crowe, Gwyllym, † 1894, 94.
Crüger, Joh., Ein feste burg 79.
Cucotti, Luigi, † 1894, 94.
Cuntz, Mathias, in Nrnbg. 6.
Czartoriska, Fürstin Marceline, † 1894, 97.
Czibulka, Alphons, † 1894, 97.
Davey, H., über W. Nagel's Gesch. der Mus. in England 77.
Denkmäler der Tonk. in Österreich, 2 Bd. 78.
Dieffopruchar, Magno, 1610 in Venedig, Lautenmacher 144.
Diem, Joseph, † 1894, 97.
Diener, Robert, † 1894, 97.
Doperé, Gustave, † 1894, 97.
Doppler, Ilka, † 1894, 97.
Dorigo, Luigi, † 1894, 97.

Dreaper, George H., † 1894, 97.
Dretzel, Val., in Nrnbg. 9.
Dumestre, Joseph, † 1894, 97.
Eccard, Joh., Ein feste burg 79.
Eichborn, Dr. H. L., das alte Clarinblasen 1894, 29.
Eichelberg, Oskar, † 1894, 97.
Ein feste burg, 13 Tonsätze 79.
Eitner, Rob., Konr. Höffler als Gambist 113.
— Joh. Krieger, Biogr. u. Tonsätze 129.
Elbel, Victor Florentin, † 1894, 98.
Engler, siehe Goethals.
Enna, Aug., Biogr. 164.
Ermingen, H. von, † 1894, 98.
Euclides, Tractat 162.
Evans, John, † 1894, 98.
Expert, Henry, Neuausg. Lassus' chansons 143.
Faciani, Nicolo, † 1894, 98.
Fahrbach, Philipp, † 1894, 98.
Faiſst, Immanuel, † 1894, 98.
Fasso, Carlo, † 1894, 98.
Fedeli, Domenico, † 1894, 98.
Ferrari, Pio, † 1894, 98.
Festa, Cost., Lautenpiece 87.
Fischer, Paul, † 1894, 98.
Flecha, Juan, Lautenpiecen 88.
Förster, Rudolph, † 1894, 98.
Ford, John T., † 1894, 98.
Fourche-Madier, Emilie, † 1894, 98.
Fournel, Victor, † 1894, 98.
Frankl-Joël, Gabriele, † 1894, 98.
Fredérix, Gustave, † 1894, 98.
Freemantle, George, † 1894, 99.
Fricke, August, † 1894, 99.
Fritsch, Karl, † 1894, 99.
Früh, Arnim Leberecht, † 1894, 99.
Fuenllana's Lautenbuch 81. — Fantasia 89.
Funger, Max, † 1894, 99.
Funk, Therese Andrejewna, † 1894, 99.
Fux, Joh. Jos. 27 Motetten i. Neuausg. 78.
Galliera, Cesare, † 1894, 99.
Gascogne, Lautenpiecen 85.
Gaspar, siehe Werbeeke.
Gaudentius Tract. 162.
Gaylor siehe Packard.
Geidenberger, Georg, † 1894, 99.
Gelli, Ettore, † 1894, 99.
Gerber, Karl, † 1894, 99.
Gilchrist, James, † 1894, 99.
Giles, T., Komponist 27.
Goethals, geb. Engler, † 1894, 99.
Goldschmidt, Dr. H., die Instrumentalbegltg. der ital. Musikdramen 52.
Gombert, Lautenpiecen 85, 86.
Gomer, siehe Vasquez.
Gounton, Edward, † 1894, 99 (falsch eingeordnet, siehe hinter Greenwood).
Gouvy, Theodor, Biogr. 152.
Gregoire, Ave verum corp. 73, 22.
Guerrero, Lautenpiecen 84, 86, 88.
Gunz, Gustav, † 1894, 99.
Grande, Gertrude del, † 1894, 99.
Grebner, Felix, † 1894, 99.
Greenwood, James, † 1894, 99.
Haberkorn, Emil, † 1894, 100.
Haberl's Kirchenmusikal. Jahrb. 1895, 44.
Hässler, Joh. Wilh., Sonaten 152.
Handrock, Julius, † 1894, 100.
Hankinson, Frederica, † 1894, 100.
Hartmann, L., Wagner's Tannhäus. 171.
Hase, Jörg, in Nrnbg. 4.
Hassler, Casp., in Nrnbg. 3.
Hassler, H. L., Ein feste burg 79.
Hassler, Joh. Benj., in Nrnbg. 9.
Haydn, Mich., Portr. 164.
Heberlein, Ch. August, † 1894, 100.
— Herold Immanuel, † 1894, 100.
Hegyesi, Louis, † 1894, 100.
Heim, Johann, † 1894, 100.
Heinrich IV. zu Reuſs-Köstritz, † 1894, 100.
Helmholtz, Hermann, † 1894, 100.
Herlitz, Otto, † 1894, 100.
Herrmann, Karl, † 1894, 100.
Herzmansky, siehe Fritsch.
Hieber, Karl, † 1894, 100.
Hiller, Joh. Ad., Biogr. von Peiser 43.
Hills, William, † 1894, 100.
Hispaniae scholae, Neuausg. 28.
Höffler, Konrad, Gambist, nebst Piecen 113.
Hoewen, Jac von der, in Nrnbg. 3.
Homeyer, Joseph M., † 1894, 100.

Howe, Henry, † 1894, 100.
Hübsch, Eduard, † 1894, 100.
Hunt, William Henry, † 1894, 101.
Hymnarius von Tritonius 50.
Instrumentalbegltg. der ital. Musikdramen im 16. Jh. 52.
Instrumentensammlg. 144.
Jachmann-Wagner, Johanna, † 1894, 101.
Janus, Carolus, Musici Script. graeci 162.
Jaquet, Lautenpiece 86.
Jarecki, Benjamin, † 1894, 101.
Jever's Musikpflege 171.
John, David, † 1894, 101.
Josquin, siehe Près, des.
Kafka, Richard, † 1894, 101.
Kalischer, Dr. Alfr. Chr., Beethoven-Antogr. 145 ff.
Kapsberger's Arie passegiate. 1612. 53. 59.
Kaschperoff, Vladimir, † 1894, 101.
Kaskel, Felix von, † 1804, 101.
Kirk, John, † 1894, 101.
Klein, Max, † 1894, 101.
Kleinmichel, Friedr. Heinr. Herm, † 1894, 101.
Knaak, Wilhelm, † 1894, 101.
Knecht, Franz, † 1894, 101.
Knüpfer, Seb., Biogr. 44.
Koch, Ernst, † 1894, 101.
Köstlin, Karl Reinhold, † 1894, 101.
Kohlweck, siehe Arden.
Kohn-Speyer, Antonie, † 1894, 101.
Komotschar, Andreas, † 1893, 42.
Krakauer, Alexander, † 1894, 101.
Krause, Ant., Biogr. 164.
Krause, Joh. Georg, Kantor 44.
Krieger, Joh., Biogr. nebst Notensätzen, Forts. in der Beilage 129.
Krieger's, Joh, Klaviersätze 161.
Kugler, Friedrich, † 1894, 102.
Kunc, Aloys, über Neumen 34 ff.
Kurriz, Joseph, † 1894, 102.
Lacombe, Ernest, † 1894, 102.
Lafarge, Gesanglehrerin, † 1894, 102.
Lamberti, Giuseppe, † 1894, 102.
Lamothe, Georges, † 1894. 102.
Landau, Leopold, † 1894, 102.
Lang, Hieron., in Nrnbg. 6.
Langevara, Leopold, † 1894, 102.
Lasso, Orl. di, Madrig., Neuausg. 11.
— Meslanges, chansons à 4—10 part., Neuausg. 143.
Laurus, Lautenpiecen 87.
Lautenbuch 1554, 81.
Lauzières-Thémines, Achille de, † 1894, 102.
Le Corbeiller, Charles, † 1894, 102.
Lekeu, Guillaume, † 1894, 102.
Lelong, Gustave, † 1894, 102.
Lenormant, über Neumen 38 ff.
Lerithier, Lautenpiecen 85.
Leroux, Felix, † 1894, 102.
Levey, William Charles, † 1894, 102.
Lewandowski, Louis, † 1894, 102.
Lewater, Joh., Volkslieder 63.
Lieder, Volkstüml. 172.
Liliencron, R. von, Aufgaben des kirchl. Chorgesges. 62.
Lindner, Friedrich, in Nrnbg. 3.
Lissmann, Ernst Friedrich, † 1894, 102.
Liturgische Gesge., Verz. 45.
Litzau, Joh. Bernard, Biogr. 152.
Lucca, Giovannina, † 1894, 102.
Lüstner, K., Totenliste 91.
Lunn, Henry C., † 1894, 102.
Lupo, Komponist 27.
Lupus, Lautenpiecen 85.
Luzi, Luigi Maria, † 1894, 103.
Luziani-Nervi, Gemma, † 1894, 103.
Lyra, Justus W., Biogr. 164.
Mahu, Steph., Ein feste burg 79.
Maier, Amanda, siehe Routgen.
Mancinelli, Marino, † 1894, 103.
Manek, Hermann, † 1894, 103.
Mapleson, siehe Schirmer.
Maroni-Biroldi, Eugenio, † 1894, 103.
Marpurg, Fr. Wilh., Geburtsort und Datum 162.
Marschner, Heinr., Geburtsdatum 161.
Marti[ni], Joan., Ave decus virginale 74, 28.
Mascitelli, Luigi, † 1894, 103.
Masi, Enrico, † 1894, 103.
Masque in honour of Lord Hayes Neuausg. 27.

Massa, Nicolo, † 1894, 103.
Masutto, Giovanni, † 1894, 103.
Maurin, Jean-Pierre, † 1894, 103.
Mayeur, Louis, † 1894, 103.
Maynard, siehe Beale.
Medori, Angelo, † 1894, 103.
Meibom's Ausg. griech. Tract. 162.
Menin, Domenico. † 1894, 103.
Mertel, Georg, † 1894, 103.
Meyer, Jenny, † 1894, 103.
Migge, Otto, italien. Geigenbauer 12.
Miguel de Fuenllana, Lautenb. 81.
Miller, W. M., † 1894, 103.
Misquith, Roland Vincent, † 1894, 104.
Montariol, S., † 1894, 103.
Monteverdi's Opern 53 ff.
Morales, Lautenpiecen 84. 85. 86. 88.
Morales, Christ., Neuausg. 28.
Morella, Morglato 1515 in Mantua, Violinenmacher 144.
Mozart, von Joh. Ev. Engl. 171.
Müller, Karl, † 1894, 104.
Muffat, Georg, Florilegium II, 1698, 79.
Nagel, Dr. W., Die Nrnbg. Musikgesellschaft 1.
Nagel's Verteidigung gegen H. Davey 77.
Naht, Stella, † 1894, 104.
Neumann, August, † 1894, 104.
Neumeier, Kasp., in Nrnbg. 9.
Neumen-Übersetzung 31 ff.
Nichols, Warren, † 1894, 104.
Nicodé, Jean Louis, Biogr. 152.
Nicomachus Tractat 162.
Nisard, Theodor, als Neumenübers. 31 ff.
Nürnberger Musikgesellschaft 1.
Nunn, Elizabeth Annie, † 1894, 104.
Obrecht, Pasce Dne. populo 73, 12.
Oesterle, Otto, † 1894, 104.
Oppel, Hans, † 1894, 104.
Ortigue, Jos. d', über Neumen 41.
Orto, de, Domine peccata 73, 8.
Osborne, Madame, Sängerin, † 1894, 104.
Osiander, Lukas, Ein feste burg 79.
Osmoy, Graf d', † 1894, 104.
Othmair, Kasp., Ein feste burg 79.
Oudin, Eugen, † 1894, 104.
Owen, Philipp, Cunliffe, † 1894, 104.
Pabst, Karl Theodor, † 1894, 104.
Packard, geb. Julia Gaylor, † 1894, 104.
Painparé, Hubert, † 1894, 104.
Palestrina, Missa brevis 28.
Palmer, Percy, † 1893, 43.
Parry, Haydn, † 1894, 104.
Partitur alter Gesänge 127.
Patey, Jane, geb. Whytock, † 1894, 104.
Paulay, Eduard, † 1894, 104.
Pauman, Martin, in Nrnbg. 3.
Pavarino, Domenico, † 1894. 105.
Pedrell, Phil., Neuausg. von Spaniern 28.
Peiser, Karl, Biogr. J. Ad. Hillers 43.
Penco, Rosina, † 1894, 105.
Penna, Katharine, † 1894. 105.
Perollo, Luigi, † 1894, 105.
Peterson, Magnus, † 1894, 105.
Petrucci's Motetti de passione 1503, 72.
— Verz. seiner Drucke im brit. Mus. 74.
Pettit, Thomas, † 1894, 105.
Pezelt, Joh., Stadtpfeifer 45.
Philbert, Charles, † 1894, 105.
Pichler, Karl, † 1893, 43.
Pielke, Karl, † 1894, 105.
Pierné, Jean-Bapt.-Eugène, † 1894, 105.
Pinard, Alice, † 1894, 105.
Plica im gregor. Gesge. 47.
Podhorsky, Ferdinand, † 1894, 105.
Pogna, Giovanni, † 1894, 105.
Pothier, Dom., über Neumen 40.
Praeger, Musiklehrer, † 1895, 105.
Près, Josquin des, Ave verum corp. 73, 6.
— Dne. non secund. in 3 part. 73, 10.
— Lautenpiecen 84, 86.
— O Domine J. Chr. 73, 2.
— Qui velatus facie 73, 3.
— Tu solus qui facis 73, 24.
Prüfer, Arth.: Joh. Herm. Schein, Biogr. 110.
Pruym, Alexander, † 1894, 105.
Pucci, Severio, † 1894, 105.
Puccio, Giuseppe, † 1894, 105.
Radziwill, siehe Czartoriska.
Ragghianti, Ippolito, † 1894, 105.
Recy, René-Banny de, † 1894, 106.

Regis, Ave Maria gratia 73, 25.
Reiche, August, † 1894, 106.
Richter, B. Fr., Biogr. Calvisius' 11.
Richter, P. F., das alte Clarinblasen 75.
Ridgway, Joseph, † 1894, 106.
Riemann, Dr. H., Miguel de Fuenllana's Lautenbuch 81.
Rönisch, Karl, † 1894, 106.
Röntgen, Amanda, † 1894, 106.
Roquet siehe Thoinan.
Rosenhain, Jacques, † 1894, 106.
Rowe, Walther, Stammbuchbl. 1614, Verbesserung 43.
Rubinstein, Anton, † 1894, 106.
Sachse, Dr. Rich., Biographien 44.
Saintis, Armand, † 1894, 106.
Saint-Etienne, Flavie, † 1894, 106.
Salla siehe Solla.
Samberti, Giuseppe, † 1894, 106.
Sancta Clara's Komposit. 94.
Sandberger, Dr. Adolf, Neuausg. Orl. di Lasso's Werke 11. — 3. Buch der Biogr. desselben.
Beiträge zur baier. Hofkapelle 151.
Sax, Antonie-Joseph-Adolphe, † 1894, 106.
Schädlich, David, in Nrnbg. 9.
Scheidemann, Dav., Ein feste burg 79.
Schein, Joh. Herm., Biogr. 110.
Schelle, Joh., Biogr. 44, 45.
Schepley, Sutton, Altistin, † 1894, 106.
Scheurleer, Dr. F., seine Bibliothek 95.
Schirmer, Gustav, † 1893, 43
Schirmer-Mapleson, Laura, † 1894, 106.
Schlüsselbenützung, alte, 11.
Schölcher, Victor, † 1893, 43.
Schott, Pierre, † 1894, 106.
Schreck, Gust., Biogr. 152.
Schreiner, Adolph, † 1894, 106.
Schubert, Fréderic, † 1894, 106.
Schucht, Dr. Johann, † 1894, 107.
Schultz, Karl, † 1894, 107.
Seifert, Franz, † 1894, 107.
Serasi, Ferdinando, † 1894, 107.
Silva, Andrea de, Lautenpiece 85.
Sisco, Giannini, † 1894, 107.
Sivori, Ernst Camillo, † 1894, 107.
Sjetoff, J. Joseph, † 1894, 107.
Snoeck, C. C., Instrumenten-Sammlg 144.
Soldan, Sigmund, † 1894, 107.
Solla (nicht Salla) N. W. Benjamin de, † 1894, 107.
Songs and Madrig. of the 15 cent. Neuausg. 28.
Spadetta, Almerido, † 1894, 107.
Span, Kantor in Liegnitz 45.
Spanische Kompon. in Neuausg. 28.
Spinney, Walter, † 1894, 107.
Spitta, Philipp, † 1894, 107.
Squire, W. B., Petrucci's Mot. de pass. 72.
Staden, Joh., in Nrnbg. 6.
Staden, Sigm. Theoph., Nrnbg. 6, 9.
Steinbrecher, Friedrich Wilhelm, † 1894, 107.
Stewart, Robert Prescott, † 1894, 107.
Stiller, Karl, † 1894, 107.
Tauwitz, Eduard, † 1894, 107.
Taylor, William, † 1894, 108.
Testa, Eugenio, † 1894, 108.
Textunterlage nach Zarlino 45.
Theile, Joh., Kantor in Gottorp. 45.
Thoinan, Ernest, † 1894, 108.
Thomasius, Jak., Biogr. 44.
Thoms, Franz, † 1894, 108.
Thouret, Georg, Katalog der Kgl. Hausbibl. zu Berlin 96.
Tilmont, Fanny, † 1894, 108.
Totenliste des Jahres 1894, 91.
Travisini, Organistin, † 1894, 108.
Treybenraiff-Tritonius 13.
Tritonius, Petr., Biogr. 13. 50.
Truzzi, Paolo, † 1894, 108.
Uschmann, August, † 1894, 108.
Uzès, Jules, † 1893, 43.
Valdemora, de, lies Valdemosa 43.
Valdemosa, † 1893, 43.
Vaqueras, Dominè non secundum, in 3 part. 73, 9.
Vasquez, Juan, Lautenpiecen 88.
Vasquez y Gomez, Mariano, † 1894, 108.
Verbrugghe, Thérese, † 1894, 108.
Verdelot, Lautenpiecen 86, 87.
Vidal, Albert, † 1894, 108.
Vignani, Enrico, † 1894, 108.

Villena, Giuseppe, † 1894, 108.
Vincent, über Neumen 35.
Vincentini, Maria, † 1894, 108.
Vitet über Neumen 39.
Vittoria, L. da, 2 Tonsätze 28.
Vogel, Emil, Jahrb. der Musikbibl. Peters 1894, 110.
Voigt, Friedrich Wilhelm, † 1894, 108.
Volkslieder in Niederhessen 63.
Vulpius, Melch., Ein feste burg 79.
Wagner, Johanna, siehe Jachmann.
Wagner, Rich., Oesterlein's beschreib. Verz. 111.
Waldner, Dr F.: Petr. Tritonius 13. 50.
Walter, Alois, † 1894, 108.
Walther, Joh., Ein feste burg, in 3 Bearbtg. 79.
Warbeck, Gustav, † 1894, 108.
Weber, Kontrabassist, † 1894, 109.
Weindl, Gustav, † 1894, 109.
Welterling, Richard, † 1894, 109.
Wendel, Karl, † 1894, 109.
Werbecke, Gaspar.
Anima Christi 73, 20.
Ave verum 73, 18.
Panis angelicus 73, 17.
Tenebre facte sunt 73, 5.
Verbum caro 73, 7.
Westbrook, Dr. W. J., † 1894, 109.
Whistling, Dr. Karl W., † 1894, 109
Wieprecht, Paul, † 1894, 109.
Winkley, Frederick, † 1894, 109.
Winternitz, Raphael, † 1894, 109.
Wright, T. H., † 1894, 109.
Yastrebow, Jean, † 1894, 109.
Ysaye, Eugène, Biogr. 152.
Zabalza, Damasa, † 1894, 109.
Zander, Prof. Dr., † 1894, 109.
Zarlino's Theorie 45.
Zelle, Friedr., Ein feste burg 79.
Zellner, Leopold Alexander, † 1894, 109.
Zeumer, Karl W., † 1894, 109.
Zinggeler, Anna, † 1894, 109.
Zollicofer, Ein feste burg 79.